CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID **247**
JULIO 1970

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

247

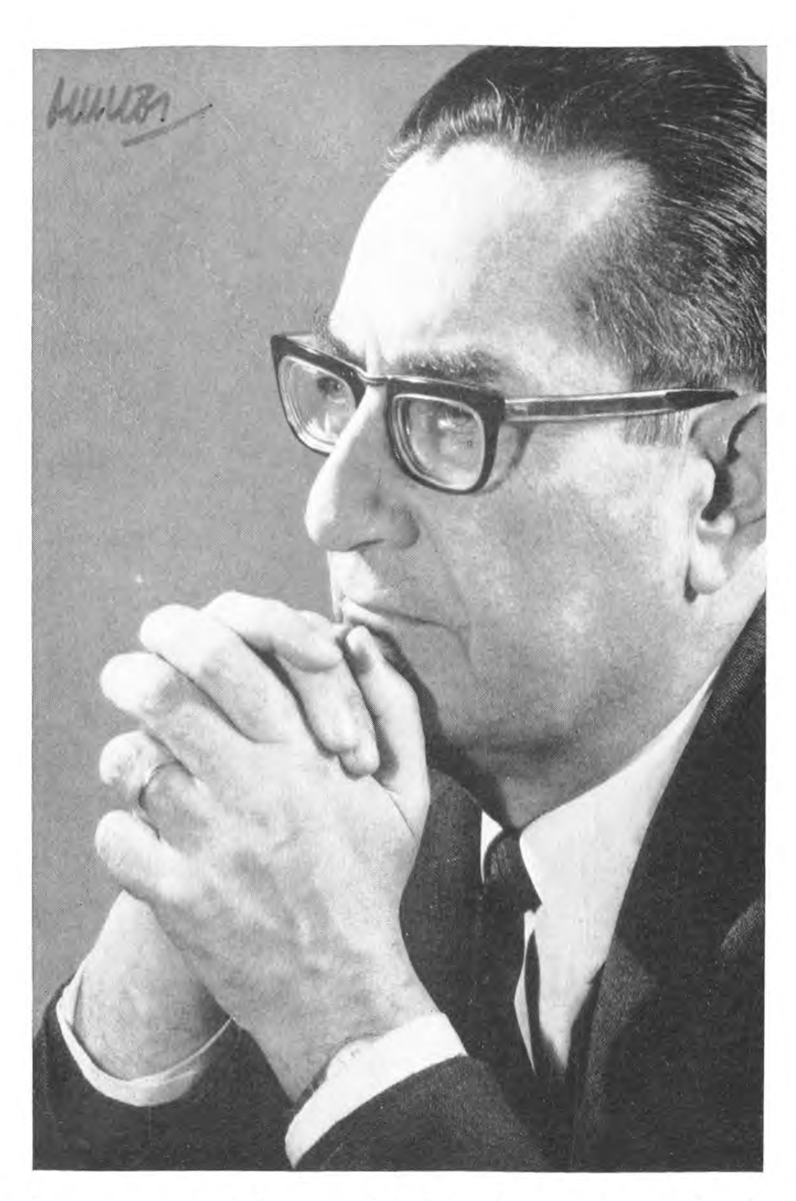
DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

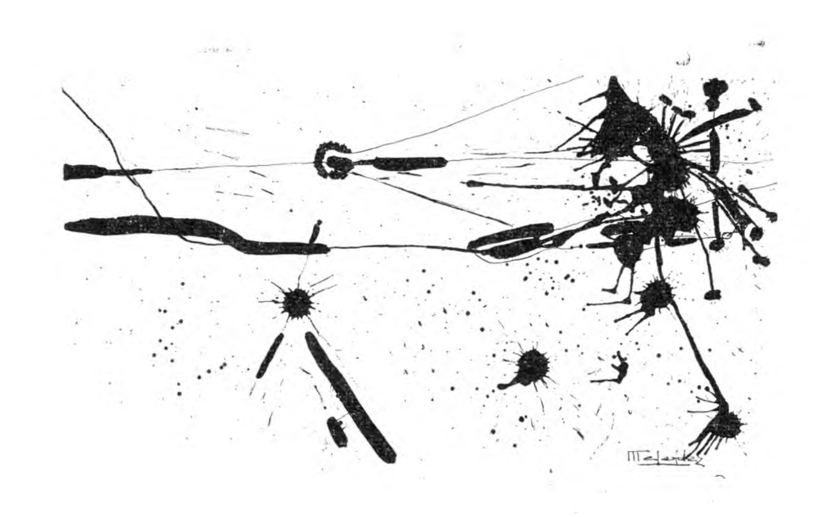
ÍNDICE

NUMERO 247 (JULIO DE 1970)

Páginas



Con motivo de haber cumplido Luis Rosales sesenta años de edad, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS publicará una serie de trabajos sobre su obra en un número extraordinario que sea testimonio de nuestra admiración y nuestro cariño



ARTE Y PENSAMIENTO

BRONWYN

(SIMBOLISMO DE UN ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO)

POR

JUAN EDUARDO CIRLOT

NOTA PRELIMINAR

En 1966 se estrenó en Barcelona la película cinematográfica *El señor de la guerra,* dirigida por Franklin Schaffner, basada en el drama *The Lovers,* de Leslie Stevens (Universal), protagonizada por Rosemary Forsyth, Charlton Heston, Guy Stockwell, etc. La obra ofrecía un verismo escrupuloso en la reconstitución arqueológica del siglo XI y un argumento particularmente interesante, original, cargado de símbolos y evidentemente fundamentado en leyendas célticas. La acción acontecía en Brabante, donde los normandos habían de proteger a la población celta contra los ataques frisios. La casa productora tenía conciencia de haber creado una obra que se apartaba de lo usual, pues en su prospecto de propaganda dice: «*El señor de la guerra*... es una de las películas más singulares en la historia del cine. Tiene grandiosidad, un tema muy humano y acción vigorosa y rápida. Sin embargo, no se la puede clasificar como un drama de acción, porque esencialmente es la historia de un amor tan profundo... que *crea un ambiente de misticismo rara vez visto en la pantalla.*» Misticismo heterodoxo, ciertamente, o, mejor, tradicional, relacionado con pervivencias de paganismo, con la ideología céltica y con la concepción del amor-pasión tal como cristalizó en la leyenda de *Tristán,* comentada por Denis de Rougemont en *L'Amour et l'Occident.* Las pervivencias del paganismo en el siglo XI no pueden extrañar, ya que han sido reconocidas por los historiadores. Desde Grecia a Escandinavia e Irlanda, en pleno período románico, se honraban las fuentes milagrosas, arroyos y pozos. En 802, Carlomagno se quejaba de que en su tiempo se venerasen árboles, rocas y fuentes y se interrogase a hechiceros y adivinos.

La simple toma de contacto con el argumento de *El señor de la guerra* ya introducía en un mundo legendario. Esto no puede extrañar si recordamos que, según Mircea Eliade, el mito pasa a la leyenda y a los cuentos folklóricos, se profaniza e incluso puede resurgir en formas

literarias y sus derivaciones: poemas, dramas, novelas o películas cinematográficas. Cabe que el autor del argumento, Leslie Stevens, crease tal floración de símbolos inconscientemente, como consecuencia del clima de leyendas en que se inspiró; pero también es muy posible que construyera su obra con perfecta conciencia de cada elemento y de su significado. Sea como fuere, dio a su obra —y Schaffner transfirió al cine perfectamente ese carácter— el sentido de un mito. Hemos de recordar que el mito es una creación del alma, inconscientemente creadora, según Loeffler-Delachaux, quien añade que mitos, cuentos y leyendas son el reflejo de nuestra vida psíquica. La antropología reconoce en el mito el «modelo» de lo verdadero, la realidad primordial, que luego los hechos de la existencia fenoménica repiten traduciéndolo a diversos niveles. En *Aspects du mythe,* Eliade precisa que el cuento maravilloso «presenta la estructura de una aventura infinitamente grave y responsable; se reduce a un escenario iniciático (lugar sagrado = paisaje completo) y a unas determinadas pruebas», que terminan con la boda de los personajes simbólicos y/o con la muerte de uno de ellos o de los dos. El viaje al más allá, el encuentro de un príncipe con una doncella que puede aparecer en una situación de gran inferioridad (cenicienta) o inconsciente (la bella durmiente), son elementos casi constantes de este mito que, a su modo, *El señor de la guerra* —con otras implicaciones y simbolismos— desarrolla con perfecta coherencia, aunque con graves incógnitas finales. Gran acierto de Stevens fue situar la acción en el mundo céltico, pues el simbolismo es la forma de pensamiento más propia del alma celta. Según Langyel, el fin de ese simbolismo es «la integración de cada conocimiento en la dialéctica de lo sacro y el revestimiento de cada elemento de lo real (seres, cosas) de una cualidad cósmica que lo convierte "en otra cosa"». Vamos a analizar el simbolismo y la ideología de *The Lovers.*

Argumento de «El señor de la guerra»

Chrysagón de la Cruz, caballero normando, «señor de la guerra», es enviado por el duque de Brabante a una región al norte del país, que le concede en feudo, para que proteja a sus vasallos de las incursiones periódicas de los frisios. Chrysagón va acompañado de su hermano Draco, de su escudero Boors, de un halconero enano y de un grupo de hombres de armas. Recién llegado a la comarca que debe defender ya tiene que intervenir para rechazar una agresión frisia. Esta es dirigida por el rey de una tribu, que lleva consigo a su hijo,

a pesar de ser un niño, y al que pierde en el tumulto de la pelea y en su huida.

Tras el combate, en el que Chrysagón recibe una herida en la espalda, el caballero se encuentra con un grupo de campesinos del lugar, dirigidos por su jefe Odins y por el hijo de éste, Marc, que va armado con un hacha que ha arrebatado a un frisio. Chrysagón le reclama el arma, se aparta de ese grupo y avanza por un bosque de grandes árboles en el que se ve un lugar de ceremonias de culto druídico. Se presenta otro grupo de campesinos ante él, conducido esta vez por un sacerdote que no ha vacilado en ceñirse a la cintura una rama con hojas verdes. Pasado el bosque, se ve una gran llanura pantanosa y al fondo una alta torre de piedra. El lugar impresiona desfavorablemente a Chrysagón, que procura disimularlo, pero Draco subraya que el duque le ha cedido unas tierras que nadie querría. Con todo, es un paisaje completo, con valle, bosque, río, zona costera y rocas. No hay ninguna montaña, pero la torre la sustituye como «lugar elevado». Es el paisaje del destino: en él sucederán hechos decisivos. Hay una atmósfera de misterio y de dramatismo inmanente.

Llegan ante la torre. Junto a ella, hay restos de una iglesia de piedra y una cruz con relieves, como las anglosajonas e irlandesas. Por la izquierda se extiende el mísero poblado primitivo. Detrás de la torre, a poca distancia, se halla el mar. Los frisios se adentraban en el territorio por la desembocadura del río. No hay hombres de armas en torno a la torre ni signos de vida. Abierta la puerta, Chrysagón, Draco, el escudero y el sacerdote ascienden por la escalera interior a los pisos altos de la torre, ancha como verdadero castillo. Entran en la habitación del alcaide —anterior gobernante de la comarca en nombre del duque de Brabante— y lo encuentran muerto. A su lado, muerta también, hay una joven desnuda. Sobre ella se ve una corona de flores blancas. Es una novia que, según la costumbre céltica, se cedió al señor del lugar en la primera noche de bodas. En la corona de flores hay una abeja, detalle que el escudero califica de «presagio de muerte». El espíritu supersticioso es común a todos aquellos hombres de mediados del siglo XI.

Chrysagón se muestra desagradablemente sorprendido ante todo lo acontecido; ordena que quemen los cadáveres y que limpien la torre profanada. Sube a la terraza guarnecida de almenas con el sacerdote y allá narra a éste que casi estuvo a punto de apoderarse del rey de los frisios, antiguo enemigo que muchos años atrás hizo prisionero a su padre y sólo lo devolvió contra el pago de tan gran rescate que los arruinó. Por eso lleva veinte años combatiendo sin cesar, para intentar recuperar sus antiguos dominios. Se advierte que es un

hombre vigoroso, pero al borde de la crisis de su vida, cansado ya de su existencia, «maduro para la muerte» como diría Nietzsche. Chrysagón ignora que el niño frisio prisionero es hijo del rey frisio, pues el único que descubrió su emblema real es el halconero, que se apoderó del muchacho para convertirlo en su servidor.

Al día siguiente de su llegada a la comarca, los normandos van de caza. Chrysagón lleva una lanza-tridente. Llega a la orilla del río, donde está teniendo lugar un incidente. Los perros de los cazadores se han arrojado sobre el grupo de cerdos que guarda una joven e incluso sobre ésta. Un hombre de armas, en vez de ayudarla, la empuja al agua a la vez que tira de su túnica de tosco tejido claro. Ella queda desnuda dentro del río. Cuando el escudero se hace cargo de la situación y advierte la gran belleza de la joven, expulsa a todos del lugar y deja que Chrysagón se quede solo con la muchacha. A la pregunta de cómo se llama, ella le dice su nombre: Bronwyn. El la invita a que salga del agua y ella lo hace a medias cruzándose los brazos sobre el pecho. En el agua flota una corona de flores blancas. Chrysagón le pregunta si es novia y Bronwyn responde que sí. Al ir a tocar la corona, una abeja pica a Chrysagón. Este vacila y decide apartarse renunciando a la joven. Pero se ha producido el «encuentro» y Chrysagón lo ha experimentado como algo turbador y sacro a un mismo tiempo, como algo que forma parte del misterio del lugar.

Bronwyn se ha vestido y va por el poblado, donde encuentra a su novio, que es Marc, hijo del jefe celta Odins, que ejerce también funciones sacerdotales. Bronwyn es hija adoptiva de éste y se ignora su origen. Marc le pregunta qué le sucede, pues ella llora, y al recibir su explicación la conmina a que se aparte del nuevo «señor del lugar».

En la torre todos advierten días después que Chrysagón está profundamente alterado. Tiene fiebre. Le hacen bromas sobre su docilidad en permitir que Bronwyn se alejara sin ser su presa. El escudero piensa en la herida de la espalda y dice que debe curarla. Draco hace que Bronwyn pase a la torre como ocasional sirvienta. El escudero cura la herida de Chrysagón, cauterizándola con un puñal al rojo, mientras Bronwyn sostiene las manos del caballero.

Pasan unos días. Chrysagón, Draco, Boors el escudero y el halconero van de caza, utilizando esta vez los halcones. Un incidente provoca una pelea de los dos hermanos y Draco huye a galope. Chrysagón parte en su busca, pero a quien encuentra es a Bronwyn, con una rama de muérdago atada al brazo y recogiendo hierbas medicinales. El normando descabalga y la asedia. La acusa de brujería por el hecho de que conozca las propiedades de las plantas, con el fin de asustarla y adquirir dominio sobre ella. Va a abrazarla por fuerza

cuando, del enorme árbol junto al cual se hallan, brota con gran ruido de aleteo una bandada de aves, lo que asusta a Chrysagón como presagio maligno. Empieza a sentir que se halla fuera de su campo de acción habitual. Otra vez deja ir a la joven sin molestarla.

Al día siguiente, ejerce justicia en la torre y dirime las querellas de los campesinos. Al terminar, se presentan Bronwyn, Marc y Odins, para pedir permiso al señor del lugar, pues los jóvenes van a casarse. Chrysagón lo otorga. Muestra desorientación primero y luego furia. Al parecer, la curación de la herida no ha terminado con su fiebre. Su hermano, interpretando que padece un trastorno debido a su pasión sexual por la joven, le aconseja que exija el mismo derecho que se concedió al alcaide (y que a él le pareció indigno), ya que Bronwyn va a casarse. El sacerdote se opone y dice que la Iglesia no aprueba ese derecho, pero al fin cede invocando la palabra clave de la tradición celta: fecundidad.

Se celebra la boda de Marc y Bronwyn en el bosque, oficiando Odins. Hay un somero conato de orgía. Repentinamente, se presentan Chrysagón y los suyos para exigir el derecho. El jefe celta accede, mientras Marc es sujetado por sus amigos. A la noche, en procesión, llevan a Bronwyn a la torre. Su padre adoptivo va delante; advierte a Chrysagón que se la entrega pero sólo por aquella noche y que al amanecer irá a reclamarla. Quedan solos Bronwyn y Chrysagón. Ella se muestra atemorizada y él habla de renunciar, pero luego dice que la necesita. Ella le responde que también «está hechizada». Pasan juntos la noche y al amanecer ella se asoma a la ventana, envuelta en un cobertor de pieles, mientras comienza a brillar el sol. El padre exije la devolución de la joven. Chrysagón se niega y para justificarse ante Bronwyn le promete matrimonio —olvidando la distancia jerárquica y su deber— y le pone el anillo familiar, que su padre le entregó al morir junto con su espada. Cuando Draco ve esto prorrumpe en insultos contra la porqueriza Bronwyn. Chrysagón le obliga por fuerza a ponerse de rodillas ante ella, y se advierte que la tensión entre los hermanos, ya señalada desde que llegan ante la torre, se ha convertido en odio que será imposible dominar.

Vuelve la noche. Chrysagón despierta y se ve solo en la cama. Sube a la terraza, donde brillan las lanzas alineadas en un soporte, y encuentra allí a Bronwyn, desnuda, contemplando las estrellas. La cubre con el cobertor de pieles, la abraza y hablan. Le promete que un día «la llevará a un lugar lejano que él conoce...» Ruidos insólitos le hacen mirar hacia abajo y ve frisios, que se han acercado en la oscuridad, y están intentando soltar el puente levadizo que él hizo construir así como excavar un foso y llenarlo de agua. Combate con ellos. La lucha

prosigue al día siguiente. Se ve que el pueblo se ha unido a los atacantes, a cuyo encuentro había ido Marc. El halconero también se ha unido a los enemigos. Draco lo mata de un flechazo. Los frisios atacan con fuego y convierten el foso en un mar de llamas. Pasan días y el asedio prosigue; finalmente, una gran estructura de madera, construida por los frisios, es apoyada contra la torre y por su escalera trepan los guerreros nórdicos para saltar a la terraza almenada. Draco, en vista de la difícil situación, ha salido en busca de ayuda. Consigue una balista y con sus disparos de piedras y fuego incendia las máquinas de asalto frisias.

Al entrar en la torre, Chrysagón le saluda afectuosamente, pero su hermano se burla de él. Ha contado al duque todo lo acontecido y éste, enfurecido por los errores de Chrysagón, que han puesto a su pueblo al lado de los frisios, le ha arrebatado la dignidad de señor del lugar, concediéndola a Draco. Pero los hombres de armas se niegan a prestarle juramento de obediencia mientras viva Chrysagón. Por ello, decide matarlo. Bronwyn se interpone. Chrysagón no quiere luchar, pero al fin se ve forzado a hacerlo y mata a Draco en defensa propia.

Los frisios han sido vencidos pero no destruidos. Se han retirado al bosque. Como el motivo principal de este ataque no ha sido, ciertamente, vengar a Marc, pero sí recuperar al hijo del rey, de cuyo destino Marc les ha informado, están a la expectativa. Chrysagón, presa de sentimientos de culpabilidad, aunque tuvo que pagar rescate por su padre, entrega al enemigo su hijo contra nada. Es el fundamento de la paz, pues el rey frisio reconoce la generosidad de Chrysagón. Pero éste es atacado traidoramente por Marc, que le hiere con una hoz. Presintiendo su próxima muerte, Chrysagón se despide de Bronwyn y la entrega al rey frisio (que le promete cuidar de ella —de nuevo hija adoptiva—) y luego dice a Boors, su escudero, que va a presentarse al duque de Brabante para pedirle perdone cuanto ha hecho. Por el camino muere. Los frisios ya no vuelven a atacar las comarcas brabantinas que han presenciado el sacrificio del «señor de la guerra». Nada se sabe ya del ulterior destino de Bronwyn. Va a lo desconocido como de lo desconocido vino. Su sola presencia bastó para dar a Chrysagón unas horas de felicidad que nunca conociera, pero también para causar su ruina y su muerte.

Análisis de los símbolos de «El señor de la guerra»

Para conocer el significado de los símbolos que van apareciendo en el argumento de Stevens no vamos a emprender una investigación probatoria de tales sentidos, ya que esto ha sido hecho por especialis-

tas; nos atendremos al principio de autoridad y a la confianza que determinados criterios nos merecen. Usamos para dicho análisis la bibliografía que se relaciona al final de este ensayo y remitimos a ella, en cada caso, por un número de referencia. En vez de estudiar los símbolos a medida que aparecen en el argumento, lo que, por su yuxtaposición, crearía un confusionismo de difícil solución, hemos preferido agruparlos por «constelaciones» que se refieren a personajes o a hechos, tratando primeramente de los símbolos substanciales para la «historia» de Chrysagón y Bronwyn y aludiendo luego a los secundarios.

Comenzaremos por especificar que «el ambiente de misticismo rara vez visto...» nos conduce a un clima similar al descrito por Corbin (4), para quien los «hechos», los fenómenos terrestres, son «algo más que fenómenos; son hierofanías mazdeanas que nos revelan *quiénes* son los seres y cosas». Agrega que en este mundo hemos de llegar *allá*, es decir, a vivir el «otro». Esto y no otra cosa es el misticismo. En cuanto al fondo de creencias sobre el que se dibujan los personajes y hechos de *El señor de la guerra*, se centran sobre todo en el preeminente valor dado a la fecundidad-fertilidad, que, según Hubert (9), era la principal inspiradora de la religión de los celtas. La cesión de las novias al «señor del lugar», y las orgías, según Eliade (7), tenían la finalidad de estimular la fertilidad agraria. Podríamos agregar que la vida de las plantas y de la tierra no dejaba de implicar una «animación» de la propia muerte, como se verá, concibiéndose el mundo de los muertos como una suerte de «depósito» del que brota la vida, y al que se enriquece mediante sacrificios, incluyendo los sacrificios humanos, tal como explican las historias de las religiones.

La condición de caballero de Chrysagón ya tiene valor simbólico, pues representa la sublimación del guerrero. Según Marx (16), la idea del caballero es céltica. Indica que Irlanda influyó en Gales, y Gales, por mediación de las cortes anglonormandas de Inglaterra, aportó la noción del caballero y del *fatum* del amor. Pero es fundamental que el «señor de la guerra» no aparezca solo, sino con un hermano. El mito de los dos hermanos (Dioscuros, sol levante y sol poniente, parte inmortal y parte mortal del hombre, espíritu e instintos) es conocido de todos los antropólogos y psicólogos (11). Schneider habla de «un hermano claro y otro oscuro» y señala que ambos hermanos, juntamente, forman un dios doble (Géminis), que es a la vez «el dios de la guerra y de la fecundidad, de la muerte y del renacer, de ahí la necesidad de los ritos sangrientos para crear y mantener la vida» (19). Agrega que ese dios es un símbolo de la naturaleza, que crea y mata. También dice que la crisis que determina esa antítesis fundamental

al Géminis, al producirse aparece como lucha y se expresa por el hecho de que «este combate se desarrolla entre hermanos» (19). Es interesante la connotación simbólica del «señor de la guerra» en tanto que tal, que lo asimila a Marte, quien, según Thevenot (21), «presidía lagos, fuentes y arroyos, entre los celtas», apareciendo también como protector de grupos sociales.

Es importante el significado simbólico de los nombres de los dos hermanos de *El señor de la guerra.* Este se llama Chrysagón, del griego *chrysos* (oro) y *agonía* (lucha), mientras que la asimilación de Draco a *dragón* apenas necesita comentarse. El oro, simbólicamente es igual al color blanco. Savoret habla del «caballo blanco labrado en una roca en Berkshire Downs... A cierta distancia se halla la «colina del dragón» y, según leyendas locales, San Jorge (caballo blanco, luchador de oro) mató en esa colina al dragón al que está tradicionalmente asociado» (18). Advertimos así un segundo significado simbólico de la lucha Chrysagón-Draco, que refuerza el primario del Géminis, ya expuesto. Dragón simboliza la parte inferior del hombre (como el toro en la religión de Mithra) y también sequía, enfermedad, plaga o tiranía (20). De otro lado, el dragón es el guardián del tesoro (Bronwyn), el obstáculo para su posesión (1), y el caballero ha de vencerlo para lograr lo que anhela (15). Incluso en el «lugar lejano...», para coger los frutos del jardín paradisíaco, «el héroe ha de afrontar al monstruo guardián», según Eliade (7). Psicológicamente, se diría que el dragón es la «sombra» del caballero. A la vez el halconero enano es la «sombra» de Draco (11).

Respecto al valor simbólico de los nombres en sí, mencionaremos ideas muy interesantes. Según Marx (16), el nombre puede constituir el origen de una leyenda o ésta concentrarse en el nombre. Vendryes (22) dice que «el nombre precisa el objeto». Puede «evocar sentimientos e implica cierto juicio de valor».

Vamos a referirnos ahora a los símbolos del lugar donde se producen los «hechos» de *El señor de la guerra.* Resulta casi increíble la literalidad de las convergencias de sentido. Sabemos que el «señor» llega con su naturaleza dual (Géminis) a unas tierras que le han sido concedidas en feudo y que éstas son pantanosas. Apuntamos ya que el caballero parece hallarse en situación interior crítica, «maduro para la muerte». Dice Marius Schneider (19): «El hombre, desilusionado y dolorido, después de haberse enfrentado con el monte de la culpa, se halla ante dos caminos para continuar. Puede seguir la región *pantanosa,* que visitan los cazadores y que *se extiende hasta el río de la muerte,* o puede intentar trepar la sierra del deber, del dolor y del

sacrificio.» Chrysagón sigue ante todo el primer camino y cuando, tras ser herido por Marc, quiere seguir el segundo, muere.

La comarca es un «paisaje completo», es decir, *el* paisaje cósmico. Przyluski dice: «El lugar sagrado se descompone en tres elementos principales: piedra, agua, árbol. La parte sugiere el todo... El lugar santo es el paisaje completo: monte (o torre), valle, lago, río, bosque, mar, rocas, sentido como un todo... Fecundidad, fertilidad, nacimiento y muerte, muerte y renacimiento, estos procesos atestiguan la variedad y fuerza del dinamismo de que el lugar santo es la manifestación permanente.» Y agrega esta tremenda afirmación: «En ese estadio, *el lugar santo tiende a convertirse en una figura femenina.* Luego, ella se convierte en diosa y adquiere una leyenda» (17). El pantano, específicamente, se refiere al predominio del principio femenino, por ser la síntesis de los dos elementos femeninos (tierra y agua).

De otro lado, Vendryes (22) señala que, «en el mundo céltico (como en el misticismo sufí) el universo es concebido como compuesto de dos mundos, no superpuestos, sino confundidos: el de los hombres y el de las hadas, uno visible y otro invisible, salvo excepcionalmente» (22). Thevenot precisa (21) que «una corriente de agua, un lago, o la cima de un monte, era el lugar de residencia de una deidad o el de su aparición». Esta aparición es, en el plano más directo, un fenómeno, pero en el plano místico es una vibración producida por la brusca iluminación de este mundo por un factor que procede del otro. En la mística sufí se habla de la «tierra de las visiones», mundo en que tienen lugar los acontecimientos espirituales reales. Lugar donde el espíritu se corporeíza». Existe así una «geografía visionaria» en la que todos los elementos son símbolos. Cuando un ser humano ve seres de mundos superiores o ve seres de este mundo bajo la luz de lo superior, ha entrado en el *barzakh*, en el intermundo, ha penetrado en el país llamado Hurkalya, o «tierra del alma», que es la visión del alma. Dice Corbin, de quien tomamos estas nociones (4), que «ver las cosas en Hurkalya es verlas como acontecimientos del alma». Así, los «hechos» que tienen lugar en el «paisaje completo» muestran ya la faz del más allá. De otro lado, se señala el peligro que para un ser vivo tiene este acontecimiento, pues, como indica Caillois (2), «sacro es aquello a lo que uno no se aproxima sin morir». Y es porque lo sacro es lo absoluto. Lo absoluto linda siempre con la muerte porque en el mundo fenoménico no puede darse lo absoluto.

Precisemos que en el «paisaje completo» donde se cumple el destino de Chrysagón el bosque es el templo céltico (14) y recordemos que, en él, la torre sustituye a la montaña, siendo el lugar de la boda de la tierra y el cielo. Eliade dice: «La hierofanía (y hierogamia) es

simbolizada por un *axis mundi* (montaña, pirámide, torre) en la que se verifica una ruptura de niveles» (7). Schneider confirma que la torre (o la montaña) es «el lugar en que se cruzan el cielo y la tierra» (19), siendo la escalera del interior de la torre una ratificación del *axis mundi* a la vez que un símbolo del culto de los antepasados (19).

Hemos analizado hasta ahora los símbolos del «señor de la guerra» y de la comarca donde tienen lugar los hechos que consuman su destino. Vamos a ver ahora los valores simbólicos de los hechos primordiales y los de la doncella misteriosa que surge para darle una rápida felicidad y causar su muerte sacrificial. Bronwyn está desnuda en el agua cuando Chrysagón la conoce. Existen en ese episodio crucial cinco símbolos esenciales. Las aguas simbolizan «la suma universal de virtualidades... son el depósito de todas las posibilidades de la existencia» (7). Tienen un carácter a la vez virginal y materno (15). La inmersión en el agua simboliza, según Langyel, «el retorno a lo preformal, igual que la salida del agua repite el gesto cosmogónico de la creación formal y diferenciada» (12). Loeffler precisa que «el agua regenera, provoca una resurrección» (15), es decir, un despertar, un cambio de naturaleza, lo que verdaderamente sucede en el caso de Bronwyn, que había vivido como oscura porqueriza hasta el instante y, repentinamente, parece iluminada por poderes nuevos. Rank halló, mediante un estudio estadístico, que la inmersión en el agua o el salvamento de ella son preponderantes en los mitos de héroes y semidioses.

Bronwyn está desnuda en el agua. Prescindiendo de la belleza de su cuerpo, de su relativo efecto producido en el ánimo de un «señor de la guerra» (el carácter «místico» de los hechos resulta de lo evidentemente desproporcionado de sus consecuencias), según Corbin «desvestirse de la ropa material es anticipar el "cuerpo de luz" o de resurrección, pura incandescencia diáfana de las luces arcangélicas» (4). Vendryes se limita a señalar que «en las sociedades primitivas, la desnudez posee virtud mágica» (22) y Przyluski reitera exactamente lo mismo y agrega que «los velos, trajes, son pantallas que impiden la difusión del maná, de la potencia mágico-religiosa» (17). Por su parte, Loeffler alude al carácter trágico de la revelación al decir: «Venus Anadiomena, enteramente desnuda, *representa el último momento de la vida,* el instante de la inmersión en el agua-madre para un renacer» (51), dando aquí a la inmersión un sentido más radical y trascendente.

Otro símbolo es la corona de flores blancas, que alude a la pureza de Bronwyn y a su calidad de novia (3), apuntando a la probabilidad

de conflicto real, como efectivamente se produce. Finalmente queda el «encuentro» como símbolo. Loeffler dice que ella (la durmiente, la que vivía sin saber *quién* era) «se despierta a veces por el encuentro con él» (15), y alude incluso al lugar del encuentro en *El señor de la guerra* diciendo: «En los cuentos, con frecuencia, la princesa encuentra cerca de una fuente a su hada protectora (un aspecto superior de su propia personalidad) (3), o al príncipe encantador» (15). En el más alto nivel el encuentro es una hierofanía, una revelación de lo sacro (7). Jung, valorando un factor del encuentro, dice que «lo propio desconocido se aparece en una figura desconocida». Es el momento en que se revela el *Anima* anunciadora del destino (10). Y Schneider explica mucho más concretamente el problema al decir: «Se alcanza el punto culminante (de una existencia) cuando una persona oye su propia melodía, es decir, la melodía de su propia alma, pero no cantada por ella misma, sino emitida por algo o por alguien "que esté fuera del cuerpo físico de esa persona". Nadie puede escapar al dictado imperioso de esa voz... Es la hora de la muerte» (19). Por eso Wagner puede llamar a la amada auténtica «mensajera de la muerte».

Veamos ahora qué sucede con Bronwyn. Su carácter de «hija adoptiva» de origen ignorado permite hacer todas las suposiciones. El hecho de que, en el argumento, el hijo del rey frisio quede en poder de los celtas pudiera ser un indicio de que, años atrás, a Bronwyn le sucedió igual. Pero, ¿hubieran llevado los frisios una niña a la guerra? De otro lado, la «ascensión» de su situación es vertiginosa y tiende a lo sobrenatural mejor que a la simple justificación de que un noble pase por alto su baja calidad social para desposarse con ella. El hecho de que toda mujer gozara de elevado prestigio espiritual entre los celtas (5) no bastaría para explicar nada. Se insinúan sus poderes ya en su relación con los animales: las *abejas*, mundo en el que la madre o reina es la que hace prosperar a su pueblo (15); las *aves* que apartan a Chrysagón en un momento dado (11) y son símbolo de espíritus malignos (15); los *cerdos* que ella cuida y que desempeñan papel importante, con el jabalí, en la mitología céltica (15) y que son animales que se sacrifican a la Gran Diosa (18), y los *halcones* usados en la caza por Chrysagón, «símbolo de la victoria sobre los instintos con el consiguiente desgarramiento» (3). Es un caso latente de *Potnia theron* (señora de los animales). De otro lado, la poesía céltica abunda en testimonios de una creencia que expresaría cierta síntesis de panteísmo y transmigración. Jean Markale, en *Les Celtes* (1969), transcribe estos versos del bardo Tuan mac Cairill: «Viví primero en la manada de los cerdos / heme aquí ahora en la bandada de los pájaros.» A la vez, su conocimiento de las propiedades de las plantas la con-

vierte en druidesa y lleva una rama de muérdago atada al brazo en su segundo encuentro casual con Chrysagón. El muérdago (11) era empleado en ritos de fecundidad. La belleza de Bronwyn es una caja de Pandora para el caballero normando, todos los bienes y males provienen de ella. Pero, ¿cómo se somete tan pasivamente?, ¿cómo no se reduce todo a un afán de posesión que él podía satisfacer con facilidad?, ¿por qué ella precipita la crisis entre los dos hermanos?, ¿por qué Chrysagón se casa con ella? Evidentemente, el «plano» realista de la historia no puede explicar nada de esto. Bronwyn resulta ser un personaje de ambigüedades sumas, a la vez que capaz de desarrollar progresivamente un gran poder de sugestión. Chrysagón la acusa de haberle hechizado. Como «hija adoptiva» cabe suponer que no fuera una simple campesina. Sea como fuere, se presenta con los rasgos que la mitología céltica atribuye a la *ban shee* (mujer hada), cuya aparición, en el libro de Grimal —convergencia con Schneider— es «presagio de muerte» (8). El hada es la conciencia humana en el cuarto estadio de evolución, cuando adquiere los primeros poderes supranormales (15). El mismo autor, Loeffler, no deja de señalar que, con frecuencia, en leyendas y cuentos folklóricos, las hadas aparecen con la mayor ambigüedad, dotadas de altos poderes y trabajando en los menesteres más bajos (cenicienta, porqueriza). Es una «princesa» que se ignora —parcela del inconsciente que se une, para una acción fecunda y determinada, con la parcela correspondiente de la conciencia (príncipe)—, siempre según Loeffler. Pero hay más, volviendo a la obra de Grimal, se afirma que la mujer-hada no es sino la antigua diosa decaída de los goidélicos, «seres que aparecen y desaparecen sin que se sepa de dónde vienen ni a dónde van» (8). Por tanto, Bronwyn, tras la inmersión en las aguas primordiales «recobra» su verdadera naturaleza (que Draco no puede ver, pero que Chrysagón reconoce de inmediato y por esto se somete a ella). El, a fin de cuentas, no es sino un componente del estamento feudal. Ella es una deidad, es la diosa que preside la caza y la guerra, es la *personificación del lugar santo,* asociada a las aves (17). Siendo Marte el consorte de la gran diosa, Chrysagón ha de casarse con Bronwyn. La relación de ésta con las aguas, aparte de las explicaciones dadas, le da también carácter de «ninfa», situación intermedia entre el hada y la gran diosa. Posee un significado que rebasa cuanto podemos comentar. Dice Jung estas enigmáticas palabras (10): «El anhelo de la ninfa de una revivificación y salvación tiene su contrapartida en *aquella substancia real que está oculta en el mar y clama por su liberación.*» Afrodita, naciendo del mar, también personifica esa «substancia real», auténtico arcano

—¿materia de la transmutación universal y fuente de todo el devenir cósmico?

Si preferimos no elevar a Bronwyn al rango de deidad, hipótesis sentada sobre su acción y los contextos de ésta, cabe hacerla derivar al rango de «arcángel femenino» del sufismo. Spenta Armaiti rige la tierra, Haurvatat las aguas, Amertat las plantas. Bronwyn es la fravarti, la Daena de Chrysagón, su propia alma fuera de él, lo que nos retrotrae a cuanto dijimos sobre el «encuentro» a base de las afirmaciones de Marius Schneider sobre «oír la propia melodía» emitida por un ser que está «fuera del propio cuerpo». Esto y no otra cosa es lo que crea en *El señor de la guerra* el «ambiente de misticismo rara vez visto» y esto es lo que justifica que él se precipite, contra todo riesgo, en la autodestrucción, inmolándose por su amor a Bronwyn.

Hay una serie de símbolos secundarios en torno a Chrysagón que esclarecen su situación: las máquinas de guerra incenciadas de los frisios podrían ser el «carro de fuego» del simbolismo, del cual dice Loeffler: «Cuando el carro de fuego lleva a un héroe es el emblema del cuerpo de este héroe, abrasado por la acción, consumiéndose al servicio del alma» (15). La caza es un símbolo tradicional de la persecución de objetos en el mundo fenoménico. Y él se aparta de la caza y entonces vuelve a encontrar a Bronwyn. La fiebre se relaciona con su herida y con el símbolo que Schneider llama «mar de llamas». En la lucha, Chrysagón pasa a través del fuego con que los frisios atacan la torre. «Atravesar el fuego es trascender la condición humana» (3). La herida es símbolo de culpa (Filoctetes, Amfortas). Chrysagón ha combatido —y matado seres humanos— durante veinte años para vengarse del aprisionamiento de su padre, para enriquecerse y porque es su profesión. Llega al pantano y al «lugar santo» en crisis moral. La «herida en la espalda» precisa más el sentido simbólico de la herida (aparte de que sea real), pues lo que sucede «en» o «a» la espalda no se ve, sucede en el inconsciente. El «mar de llamas», creado efectivamente por los frisios y los normandos cuando éstos vierten un líquido inflamable sobre las hogueras de los primeros situadas en el puente levadizo, correspondiendo a la fiebre (19) señala que la tensión llega a su nivel máximo. A la vez, todo ello simboliza el profundo estado pasional de Chrysagón, cuyos veinte años de guerra le han apartado de cualquier forma de amor, lo que él dice concretamente.

Lengyel (13) afirma que «el amor es el que crea a la persona, pues reclamará su libertad y, para obtenerlo, destruirá las fronteras que lo ligan». Esto es, exactamente, lo que hace Chrysagón. Pero Schneider, al referir a la mística ese amor, dice: «Bajo la férrea ley del Géminis (oposición de Draco, lucha con él, muerte de Draco y posterior muerte

de Chrysagón) se realiza el matrimonio místico del cielo y la tierra, *en el cual la novia mata al novio para asegurar la vida a la progenitura* (o al pueblo) (20). La entrega del anillo alude a otro símbolo: el anillo no tiene comienzo ni fin, simboliza el encadenamiento de dos vidas (1). Parece como si Chrysagón presintiera su próximo fin la noche en que sube a la terraza de la torre, encuentra allí a Bronwyn y le habla de «un lugar lejano que conoce, al que la llevará». Ese lugar, en la mitología céltica (8) *Mag mell* (llanura de la alegría) y *Tir non-Og* (tierra de la juventud) «es el más allá, lugar donde no se envejece, los prados están siempre esmaltados de flores y acompañan a los guerreros mujeres de belleza maravillosa» (íd.).

Y Chrysagón muere. Obsérvese una coincidencia (?) más. Marc lo mata con una hoz. Przyluski (17) dice que el matador del baal (señor) se llama Mot (Muerte) y su arma es una hoz. Como la muerte y lo que la sigue «era para los celtas el reino de lo maravilloso», según Langyel (12), se comprende que Chrysagón sólo puede morir cuando ha cumplido su evolución. Jung precisa que esa evolución se cumple a través «de formas acuáticas, aéreas e ígneas», lo que confirma el relato (10). La última prueba de la sublimación total operada en el espíritu de Chrysagón es su entrega del niño (símbolo del futuro, de las fuerzas formativas de carácter benéfico) (3), al referido frisio, pagando con un don el daño que éste le había ocasionado en el pasado y que fue el impulso inicial de toda su vida y aventura. El olvido de la ofensa no deja de implicar cierta desvaloración de lo que sucediera a su padre, esto es, una superación del «culto a los antepasados» (3) que parece expresar que su situación espiritual está más allá de tales contingencias. Lo que para un espectador actual es un fin trágico (la muerte del protagonista) no lo era en su propio contexto. Los druidas «tenían una doctrina completa sobre la inmortalidad... El mundo de la muerte es un mundo de vida», dice Hubert (9). De otro lado, la pacificación de las tierras de Brabante se logra por su sacrificio. El alma de Chrysagón vela ya siempre allí. «La transferencia del alma a algo no es posible sino por medio de un sacrificio sangriento», tal cual sucede en todos los comienzos cosmogónicos (7). De otro lado, la muerte es el nacimiento al «yo celeste» (4) y Chrysagón en el momento de su muerte llegó, sin duda, al «lugar lejano» al que quería llevar a Bronwyn. Corbin dice: «Cada persona resucita (nace al más allá) asumiendo lo que, por su obra, ha tomado existencia en lo más secreto de él mismo.» Por eso la tumba «significa el deseo de la persona, su deseo más íntimo», Bronwyn.

Volviendo al simbolismo del *puer*, hijo del rey frisio, debe subrayarse su inmensa importancia, de la que dimana la trascendencia del

acto de Chrysagón al devolverlo a su padre. En *Paracélsica* (10), Jung transcribe una importante idea del alquimista Michael Majer sobre este símbolo; dice: «El *filius regis* es para él (Majer)..., en realidad, la secreta substancia de transformación, que originariamente ha caído desde el sitio más alto a la más profunda y oscura materia y está oprimida esperando la salvación». El niño es, por tanto, la imagen de su propia alma, y su situación es análoga a la de Bronwyn. De ahí, acaso, la doble entrega a esos misteriosos «frisios» que tal vez ocultan un simbolismo racial, nórdico, apto para desdoblarse en otro más profundo: el de las virtualidades libres e infinitas del cosmos.

En cuanto a la «necesidad» de la muerte de Chrysagón, Jean Markale, en *Les Celtes* (1969), insiste en que para los celtas —cuya ideología rige todo *El señor de la guerra*— las aventuras que acaban mal materialmente expresan el adecuado fin espiritual. Y además asegura la tendencia céltica a las historias, leyendas y aventuras terminadas desastrosamente, desde el ataque de Brennus a Delfos a la muerte del rey Arturo.

Ideología de «El señor de la guerra»

Obvio es que todos los símbolos que se han estudiado en las páginas precedentes remiten a las concepciones de las sociedades primitivas o a la mística del paganismo o del sufismo. Muy posiblemente, la ausencia de atmósfera cristiana en la obra refleja menos una voluntad de describir objetivamente el mundo del siglo XI en Brabante, por reminiscencias de religiosidad céltica que pudiera haber, que la mentalidad contemporánea de los autores del argumento y su plasmación. Queda planteada, sea como fuere, una ideología en la que predominan dos principios: el femenino y el masculino, con distintos y equivalentes poderes —de no prevalecer el femenino—, lo cual es lo más distinto que cabe de la religión iahvética o de su derivada. El concepto primitivo de la necesidad del «sacrificio sangriento» predomina en la obra. La idea de la muerte como resolución del dualismo y cumplimiento del «deseo más íntimo» es lo que proyecta la luz más radiante sobre el argumento. La obra demuestra que los seres humanos *son más que lo que parecen ser* y que los hechos son *pruebas* en las que se decide el destino. Todo ello es más esotérico que otra cosa y parece difícil que haya sido «construido» inconscientemente.

No sería imposible buscar equivalencias de las principales situaciones y símbolos con figuras y elementos de la tradición cristiana, aunque seguramente facilitaría la tarea acudir a fuentes heterodoxas, como

la *Theosophia practica* de Juan Jorge Gichtel (1696), seguidor de Böhme. Así, dicho autor, en la obra citada, habla con frecuencia del combate del alma con el dragón (a veces alude a la lucha de San Miguel con Satán en su aspecto draconífero) y dice que si el alma cumple con las condiciones que se exigen para su salvación «se promete a Sophia», imagen gnóstica de la mujer como símbolo de la salvación por el conocimiento, no muy lejana de la concepción con que Dante acaba por representar a Beatriz. Gichtel habla también de la necesidad de vencer el dualismo originario del bien y la cólera (Géminis, hermano claro y hermano oscuro = Chrysagón y Draco). Por tanto, el proceso de salvación en su esquema pasa por un combate contra el mal interior y señala como premio de la victoria la posesión de la «celeste Sophia»... «que estrecha a su prometido contra su corazón cuando se encuentran en la conjunción del amor». Incluso alude a que «esa luz no mora constantemente en el temperamento (sino que) la Virgen celeste se retira a su éter y *prueba* a su prometido para ver si le será fiel». En caso afirmativo, «el dragón de fuego pierde su reino y su trono y el amor se alza sobre la muerte del egoísmo... Sólo entonces se eleva en el alma el paraíso», es decir, sólo entonces llega el alma al «lugar lejano».

En cuanto a la «ascensión» de Bronwyn desde su primera situación de «durmiente» hasta el final, cabe establecer paralelismos analógicos. Es la transición señalada por Jung con los nombres de Eva, Beatriz, Sofía y María; por el paganismo con los aspectos de mujer, hada, ninfa y deidad. En realidad, Bronwyn surge ya en el segundo estadio (paralelo al de Beatriz y hada) y su elevación se realiza a los otros dos (equivalentes, en cierto modo, a las nociones de la Daena sufí y de la Shekina— aspecto femenino de Dios— del kabalismo hebraico. Todas estas analogías no tienen otra finalidad sino ratificar el carácter arquetípico del personaje y el dinamismo ascensional que lo domina, comunicándose irresistiblemente a Chrysagón, e impulsándolo a «quemar las etapas» de su evolución hasta llegar a una rápida muerte que es el pago de sus culpas y el principio de su renacimiento o de su felicidad eterna junto a su «sophia» gichteliana.

Respecto al aparecer y desaparecer y a la acción de Bronwyn, en la obra citada de Gichtel se lee un párrafo que puede servir de aclaración perfecta: «Y aunque ella (Sophia) descienda alguna vez a alegrar a su amante en la codicia tenebrosa (de los anhelos terrenos), a fin de que no se ensombrezca y desespere, no se queda mucho tiempo; ella se retira, tanto dentro del hombre interior como dentro de su *principio* interior. Por eso la paciencia y humildad son necesarias». O el final trágico.

La comprobación analítica de que determinadas intuiciones experimentadas al contacto con la obra son verdaderas no va más allá de esto. El simbolismo sólo facilita conocimientos «relacionales», es decir, traducciones de unos órdenes fenoménicos a otros, porque si se refiere a principios trascendentes éstos requieren, para ser utilizados y vividos, *la creencia en su realidad.* El simbolismo alude, como hemos visto, a concepciones del universo, a místicas y religiones, a mitos, pero no se pronuncia en cuanto a la *concreta apertura* de estos mundos al que los intuye o estudia. Un ensayo como el precedente no da certidumbre sobre nada, salvo indicar que un argumento cinematográfico, como un cuento folklórico, puede desdoblarse en un estrato simbólico y aludir así a mitos y arquetipos que conciernen a la vida espiritual. Esto es poco, en el fondo. Porque no decide si esa vida espiritual es un ensueño de sociedades pasadas y perdidas, reverberando en la brillante superficie de un relato actual, o una verdad eterna, que se deja ver por los intersticios de la opacidad profana. Después de asimilar Bronwyn a Daena hay que decidir si Daena es una suposición arbitraria, la intuición de una posibilidad posmundana, o una realidad absoluta. Si durante muchos siglos, los seres humanos han preferido el mito a la interpretación, el ensueño a la formulación racional de sus elementos, la creencia a un conocimiento que, seguramente, por esencia propia es imposible en tanto que tal, es por miedo a la decepción que tales conclusiones aportan. La virtud del relato, de la poesía, del mito es «mover el alma a creer», mientras que la explicación simbólica no puede sino dar a la razón comprobaciones «relacionales», como antes las calificábamos. Saber que el bosque es el templo para el celta acaso sea menos efectivo que *sentir* la belleza mágica del bosque, la misteriosidad de sus verdes claroscuros. La comunicación no intelectual de las imágenes: Bronwyn en las aguas cenagosas, Bronwyn con la corona de flores blancas en su boda, Bronwyn a la luz del amanecer tras la noche de entrega al *Señor de la guerra,* Bronwyn por el campo recogiendo hierbas, es más poderosa que la corroboración del sentido de estos actos o que la misma dilucidación —que no descarta una variable relatividad— de su naturaleza humana-sobrehumana. Por ello, tal vez la mejor respuesta a un mensaje de naturaleza emocional sea también la de carácter emocional, como la música o la poesía. Explicar el simbolismo de algo no es probar la verdad en sí de las realidades aludidas por ese simbolismo. Con todo, hay que declarar que ésa tampoco es la finalidad de la simbología, sector del conocimiento que se limita —que se tiene que limitar— a valorar lo inferior por lo superior, lo

contingente por lo acontecido en *illum tempore,* como diría Eliade. A partir de esta iluminación de una «historia» terrena con los fuegos del espíritu, sólo éste puede atreverse a decidir *qué es,* en verdad, lo que sucede.

Se abre, pues, aquí la disyuntiva absoluta. O los símbolos nos aleccionan simplemente sobre unas estructuras mentales, arcaicas y de otro lado relativamente permanentes, por el movimiento de sus arquetipos, o son la revelación —o la confirmación— de una creencia. O admitimos, sea con la ortodoxia, sea con cualquier heterodoxia creyente (como la esotérica) que el trabajo del alma en una vida *no se pierde* y que es posible hallar en el más allá a la celeste Sophia de Gichtel, a la Daena de los sufís, a Bronwyn. O una vez agitado el multicolor espacio de los ensueños miramos el futuro del alma con el tenso desesperar no confesado del nihilista.

JUAN EDUARDO CIRLOT
Herzegovino, 33
BARCELONA - 6

APENDICE I

UNA EXPLICACIÓN PSICOLOGISTA

Con los libros de Jung sucede que se mantienen en una especial ambigüedad, cuando no recaen netamente en la restricción psicologista. Es decir, las afirmaciones míticas, espiritualistas surgen como explicaciones de procesos mentales, de «situaciones críticas», etc., sin que se afirme nunca con claridad que lo que esos símbolos prometen es cierto objetivamente. Un ejemplo lo tenemos en su *Paracélsica* (10), que, de otro lado, en la historia transcrita, no deja de mostrar sorprendentes analogías con cuanto acontece en *El señor de la guerra.* Aludiendo a Paracelso, pero explicando esas aventuras de la «historia del alma» (alma cuya naturaleza tampoco aclara Jung, sin decantarse por una explicación sobrenatural o natural), dice: ... En su lugar escoge la figura legendaria de Melusina. Esta no es por cierto una irrealidad alegórica, o una mera metáfora, sino que tiene una particular realidad psíquica, en el sentido de un fenómeno por así decir fantasmal, que, de acuerdo con su modo, es por un lado una visión condicionada psíquicamente, pero, por otro, en virtud de la fuerza de realización imaginativa del alma, del llamado Ares (Marte) es una esencialidad distinta y objetal, como un sueño que transitoriamente se convierte en realidad. La figura de Melusina sirve de forma magnífica para estos fines. Los fenómenos anímicos pertenecen a aquellos «fenómenos límite» que aparecen en situaciones psíquicas especiales. Tales situaciones se caracterizan siempre por una irrupción más o menos súbita de una forma o situación vital que parece ser la condición o el fundamento imprescindible del curso individual de una vida. Cuando aparece una catástrofe de esa especie, no sólo se rompen los puentes que quedaron atrás, sino que parece

no existir ningún camino hacia adelante. Se está ante una oscuridad sin esperanza e impenetrable, cuyo vacío abismal se llena de súbito por la visión o la presencia palpable de un ser extraño, pero que promete ayuda; del mismo modo que en una larga soledad, el silencio o la oscuridad se hacen visibles, audibles o palpables, y lo propio desconocido se nos aparece en una figura desconocida. La condición especial de los fenómenos del alma se encuentra también en la saga de la Melusina. Emmerich, conde de Poitiers, había adoptado al hijo de un pariente pobre, Raymond. Las relaciones entre el padre adoptivo y el hijo eran armónicas. Una vez, cuando iban de caza, persiguiendo un jabalí, se separaron de su séquito y se perdieron en el bosque. Al caer la noche encendieron fuego para calentarse. De pronto, Emmerich es atacado por el jabalí perseguido; Raymond lo hiere con su espada; pero, por una desgraciada casualidad, rebota el acero y hiere mortalmente a Emmerich. Raymond desconsolado y confuso monta a caballo y huye hacia lo desconocido. Después de un tiempo llega a una pradera donde hav una fuente. Allí encuentra tres mujeres hermosas. Una de ellas es Melusina, que con sabio consejo aparta de él su destino de deshonra y de exilio. «En el momento crítico surge el Anima anunciadora del destino. Sí, pero volvemos a preguntarnos, ¿qué trascendencia objetiva tiene esa Anima? Creemos que ninguna para la psicología y toda para la mística, ortodoxa o heterodoxa que ella utiliza para un adentramiento en la «historia del alma».

APENDICE 2

Simbolismo del nombre Bronwyn

Señala Jean Markale en *Les Celtes* (1969) que el nombre céltico *Bron* aparece también en las formas *Bran* y *Bren*. Respecto a *Wen* su pronunciación tiende a identificarlo con *Win* o *Wyn*. Indica que Bron puede significar cuervo, seno y altura (por el sistema ternario de significaciones propio del simbolismo y de muchas etimologías célticas), Wen significa blanco. Bronwyn sería equivalente, pues, a Blanco seno, Altura blanca o Cuervo blanco.

Según nuestro propio sistema de simbolismo fonético (*), el significado más profundo de este nombre no deriva del sentido de sus dos componentes citados, sino del de cada letra. Es evidente, por lo demás, que éstas se unen en dos sílabas, siendo importante la «contraposición fónica» (Vendryes) que determinan: Bron-Wyn. La B, tanto en la Kabala como en otros sistemas simbológicos, corresponde a la idea de continente: cuerpo, casa, forma, materia; la R a la noción de rapto, impulso, acción y movimiento. La O es una vocal afirmativa, como la A (en contraposición a las negativas U, Ü, I, Y, y a la de transición E). BRON sería, pues, una expresión afirmativa material terminada en un impulso a la disolución (N = aguas disolutivas, en contraposición a M = aguas fecundantes). Y WYN sería la unión de tres sonidos negativos, disolutivos, reafirmando el final de la primera sílaba del nombre. Este, pues, sería el nuncio del destino de Chrysagón: recibir una forma de realidad activa para ser impulsado por ella a la disolución (y al dominio de las virtualidades infinitas).

(*) «Simbolismo fonético», II. *La Vanguardia*, 17-2-1970.

«CONSTELACIONES» DE SIMBOLOS

a) HECHOS

Fecundidad
Orgía

b) CABALLERO

Dragón
Enano
Hermanos
Nombres
Pelea hermanos
Señor de la guerra

c) BOSQUE

Destino
Escalera
Paisaje completo
Pantano
Sacro
Torre

d) AGUAS

Corona de flores blancas
Desnudez
Encuentro
Inmersión

e) ARCÁNGELES FEMENINOS

Diosa
Druidesa - Muérdago
Hada
Hija adoptiva
Mujer
Ninfa
Porqueriza
Princesa
RESUMEN

f) ABEJA

Aves
Cerdos
Halcón

g) CARRO DE FUEGO

Caza
Fiebre
Fuego
Guerra
Herida
Mar de llamas
Tridente

h) AMOR

Anillo
Lugar lejano

i) HOZ

Muerte
Niño
Padre-hijo

BIBLIOGRAFIA

(1) BAYARD, JEAN-PIERRE: *Histoire des Légendes.* París, PUF, 1961.
(2) CAILLOIS, ROGER: *L'Homme et le Sacré.* París, Gallimard, 1950.
(3) CIRLOT, J.-EDUARDO: *Diccionario de símbolos.* Barcelona, Labor, 1969.
(4) CORBIN, HENRY: *Terre céleste et corps de résurrection.* Côrrea. Buchet/Chastel, 1960.
(5) DILLON Y CHADWICK: *The Celtic Realms.* Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1967.
(6) ELIADE, MIRCEA: *Aspects du Mythe.* París, Gallimard, 1963.
(7) ELIADE, MIRCEA: *Le Sacré et le profane.* París, Gallimard, 1965.
(8) GRIMAL, P.: *Mythologies des Montagnes, des Fôrets et des Îles.* París, Larousse, 1963 («Mythologie Celtique, por G. Roth).
(9) HUBERT, HENRI: *Los Celtas desde la época de la Tène y la civilización céltica.* Méjico, Uthea, 1957.
(10) JUNG, CARL GUSTAV: *Paracélsica.* Buenos Aires, Sur, 1962.
(11) JUNG, CARL GUSTAV: *Símbolos de transformación.* Buenos Aires, Paidos, 1962.
(12) LENGYEL, LANCELOT: *Le Secret des Celtes.* Les Hautes Plaines de Mane. R. Morel éditeur, 1969.

(13) LENGYEL, LANCELOT: «Le moment historique de la prise de conscience de l'amour-passion et le symbolisme dans les sources celtiques du mythe de «Tristán». *Le Surréalisme même,* núm. 2, París, 1955.

(14) LE ROUX, FRANÇOIS: *Les Druides.* París, 1961.

(15) LOEFFLER-DELACHAUX: *Le Symbolisme des Contes de fées.* París, L'Arche, 1949.

(16) MARX, JEAN: *Les Littératures celtiques.* París, PUF, 1967.

(17) PRZYLUSKI, JEAN: *La Grande Déese.* París, Payot, 1950.

(18) SAVORET, A.: *De Quelques symboles druidiques.* París, 1947.

(19) SCHNEIDER, MARIUS: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas.* Barcelona, CSIC, 1946.

(20) SCHNEIDER, MARIUS: *La danza de espadas y la tarantela.* Barcelona, CSIC, 1948.

(21) THEVENOT, EMILE: *Histoire des Gaulois.* París, PUF, 1966.

(22) VENDRYES, J.: *Choix d'études linguistiques et celtiques.* París, Librairie C. Klincksieck, 1952.

LAS INFILTRACIONES DEL DOMINGO

POR

JUAN GARCIA HORTELANO

«Si alguna de esas noches
que las carga el diablo.»

JAIME GIL DE BAEDMA

Sale usted de casa y se acuerda, antes de salir, de apretar los grifos del agua y del gas, de desconectar el artilugio de los voltios y de dejarle a la persiana algunas lajas separadas, para ventilación, y se preocupa usted, a conciencia, de que la jaula del canario no quede en corriente de aire y que tenga a pico el canario su alpiste, su hojita de lechuga, su agua, su terrón de azúcar; tampoco se lleva usted el teléfono, porque nadie se lleva el teléfono cuando sale de casa, aunque el teléfono no esté considerado prácticamente mueble, como demuestra que, a estos efectos, usted comprobará que no olvida las llaves, el pañuelo, la documentación, el dinero, los cigarrillos, y, sin embargo, usted no comprobará si lleva o deja el teléfono, igual que deja usted la cama, los sillones y las alfombras y las cacerolas y el botiquín polvoriento del cuarto de baño y todos esos infinitos inventos, más o menos transportables a mano, que rellenan el vacío entre las paredes, y en el mismo orden de costumbres ni usted, ni nadie que usted conozca, se lleva a la criada, a no ser que, estando aún la criada en casa, la criada y usted decidan cargar juntos con la tarde de domingo, a solearse, que puede ocurrir, si bien no suele acabar dichosamente, recuérdelo, tal tipo de historia, empieza ruidosa y latidora y termina como ya le dijeron a usted sus viejas tías, que conservan ideas sociales todavía claras, por lo que nunca se les habría ocurrido llevarse, al salir para la iglesia, el teléfono (a manivela y tubo), ni el canario, ni el bidet, y, al fin y al cabo, ellas fueron acostumbradas a viajar con abundante impedimenta, y eso les disculparía de andar para la novena con canario, brasero, sombrerera y baúl mundo, ítem más con doméstica, sin dejar por ello de ser una excentricidad, imperdonable en usted, que viajó por vez primera hacia los 30 del siglo, llevarse el teléfono y el consiguiente laberinto de avisar a la compañía y explicar, sin rubor, que se cayó, que los niños (de los que ni huellas se perciben en su casa sin

niños) dejaron caer de semejante manera gangsteril el chisme comunicativo, que, sin más daño aparente, quedó limpiamente desgajado de su cable nutricio, ni usted, oiga, ni el tipo de la Compañía, ni la criada aquí presente, se creen tamaño relato, cuanto más si corta usted el mencionado cordón umbilical con tijeras, que eso ya es aborto, provocado y criminal, lo haga usted, lo haga el ginecólogo de sus tías, la criada y hasta el tipo antedicho, por mucha bula técnica que la especialización le conceda, resultando, por tanto, más recomendable, si es que usted se ha empeñado en acarrear el teléfono para dar un simple paseo, que lo cuente así (a circunstancia excepcional, remedio excepcional), o sea, no mentir, que ni podría, fíjese, a la noche misma, antes de la Compañía, antes de la cena, antes de lavarse las manos, nada más entrar con ese bovino entrar de los domingos nocturnos, ya estaría usted oyendo señorito andá señorito qué le ha pasado al cacharro que se ha estampao o qué señorito pues menuda ahora vete a saber lo que nos hacen esperar esos pachorras y ya me dirá señorito mi novio y sus señoras tías y el de la tienda y para la hora y que el despertador ande a la hora y la vecina de enfrente y la misteriosa que siempre dice que se equivoca y lo mismo es pretexto o choteo porque de todo hay y como a veces ligan llaman a la desesperada, así que, escuche, mejor no arranca usted el teléfono y sale usted de casa, con la tranquilidad de que el gas, la electricidad, el agua, ni, respectivamente, intoxicarán, electrocutarán, ahogarán, y se preocupa usted, antes de salir, de su hojita de lechuga, de su alpiste, de su terrón de azúcar, de que la jaula no quede en corriente de aire y regresa usted a la noche y se encuentra usted al canario, fuera de la jaula, que ha descolgado probablemente porque le molestaban los timbrazos, y, diga, ¿qué hace usted?

Por ahora, nada. Por ahora, sale usted, no más que por no quedarse, y en la primera esquina, apenas reconfortado por el aire y el sol, ya ha visto a ese que hace un gesto a aquella que camina por la otra acera, una seña innocua, con la cabeza, intraducible para alguien que, como usted, no les conozca, pero ¿qué sucede?, dos se cruzan y se saludan en mudo, no es casualidad, porque lleva usted algo así como tres calles cruzadas y todo sujeto/a que usted ve hace por lo menos un visaje, en silencio, a otra ciudadana/o y usted parpadea a veinte por segundo y, al tiempo medita, que no todos han de conocerse y que, de conocerse por parejas, podrían hablarse o detenerse o hacerse cortes de manga, en todo caso, a usted no le parece lógico que esta tarde todos los transeúntes gesticulen, comedidos, naturalísimos, incesantes y promiscuos, transformando la tarde en campo de aterrizaje de marcianos, en el apocalipsis sin tramoya, en la atómica

psíquica, en el domingo que le ha caído a usted, que aprovecha la farmacia de turno y se compra un analgésico omnicalmente, salvo para las visiones o, mejor, para la falta de visión, dado que tanta gesticulación le ha impedido percibir hasta abandonar la botica que no circulan vehículos por las vías públicas, quizá porque es festivo, quizá al doblar la esquina, quizá cortaron la circulación por alguna solemnidad oficial, ganas, amigo, de endulzar el fenómeno, de tal forma que usted piensa (como se piensan esas cosas, de prisa y sobre grasa) que usted se ha vuelto loco, pero no hay síntomas, y, sobre todo, no es de noche, todavía no regresó usted a casa, aún no se ha encontrado —y verá la que es buena— al canario descolgando el auricular, porque a la puñetera ave los timbrazos le fastidian, esa es la ventaja, la única, que queda mucha tarde por delante.

Así, usted, como si la pantomima no fuese con usted, llega al parque, se sienta en una silla de hierro, le cobran a usted la ocupación (y deberían pagarle por la tortura), durante un tiempo (si es que el tiempo transcurre, especula usted con elegante ironía) usted no contempla nada extraordinario, en parte, porque está usted de espaldas a la glorieta y sólo contempla, imagínelo, la pradera en declive, los sauces, los gorriones, unas piedras, unas nubes, una estatua, una nube de hollín que cierra el paisaje y, luego, esa paz del domingo, esa fofa bobería del domingo solitario, que a usted (y a cualquiera), poco a poco, sin zanjas, le conduce a estimar la soledad, el dinero que puede usted gastar antes del final de mes, el dinero que no puede usted gastar antes del final de mes, el dinero que le harán gastar a usted quiera o no quiera, su criada, el lenificante descubrimiento de la soledad no superado por ningún progreso técnico, sus calcetines, y vea que hizo bien, aparentemente, en dejarse el canario en casa y en no arrancar el teléfono, dígame si no qué carajo pinta usted aquí con la jaula a sus pies y el aparato en las rodillas, no siendo considerado, en la civilización de la que usted es partícipe, el teléfono como objeto de ornato personal, y, tal como el mundo rueda desde que salió usted de casa, expuesto a que, colgándole los cables, empiecen a sonar timbrazos sobre sus rótulas. Cada cosa en su sitio. Salvo (y no vuelve usted la cabeza) que no hay automóviles y que los peatones, por parejas, se dirigen gestos a distancia. Usted tiene un rapto interior de valor —inconmensurable—, y decide, si encuentra uno, abordar a un guardia oiga usted qué pasa esta tarde.

Al guardia acaba de dirigirle un guiño un ama de cría, que empuja cochecito. El guardia raja el aire con la mano derecha abierta, como una cuchilla. Usted interpreta que el guardia se muestra conforme en desmembrar a la criatura, que supone usted porta en el

cochecito el ama. Al aproximársele usted, el guardia se lleva la mano al adecuado lateral del casco y usted me dirá señor. Usted decide, con independencia de sus derechos civiles, plantear el asunto sin brusquedades. Opina que hay poca circulación de vehículos. El guardia que sí. Rectifica usted su opinión, la matiza y el guardia ratifica que esta tarde no hay ninguna circulación de vehículos. Usted olvida que no debe preguntarse nunca su criterio a un inferior —en la escala social, se entiende— y requiere el dictamen del guardia acerca de las posibles causas de tal afonía. El guardia, que no es sordo sino lerdo, ruega repetición de la pregunta. Repite usted y el guardia, sonriente, no está enterado pero señor si lo desea puedo recibir su denuncia y la transmitiré a la Superioridad en terminando mi servicio en el parque. ¿Qué decisión adopta usted?

Antes de responder, considere que nadie le ha dirigido gesto alguno, que —es una manera de hablar— usted va por las calles como el hombre invisible. ¿Qué decide? ¿Presenta usted la denuncia? Preséntela y usted ya no será dueño de los acontecimientos. Es más, si formula la denuncia, desencadenará usted un torrente de papeles, que pueden ser su tumba.

Usted no presenta la denuncia y sigue paseando, entre gestos, eso sí, horadado por la autorrecriminación, arrebujado en sus llagas, porque usted sabe que no se cambia a su edad, ni se cambia a los veinte años, ni se cambia a los cinco, ni se cambia cuando uno viaja en cochecito locomocionado por ama seca, de tal modo que usted decide, a ver si cambia, beber un tónico espirituoso, ya que usted no resiste más, máxime que desde hace media hora todas las mujeres que circulan por el parque son altas.

¿Cómo preguntará a un guardia por qué todas las mujeres son altas, si no ha osado usted llevar a sus últimas consecuencias una simple inquisición acerca de la ausencia de vehículos? Usted se resigna a su manera de ser y, si no se resigna, se suicida, pero usted no se suicida, porque ni usted, ni el lector, ni yo, carecemos de principios, morales por lo menos, así es que usted coge un taxi (cuando hay dinero, todo se arregla) y, dada la falta de circulación, en un tiempo récord, entra usted en un bar, donde la penumbra le acaricia, la música le muelle y, nada más acomodarse, una guaja arruga la nariz en su honor. Usted finge no haber visto, pero ella atraviesa el necesario trozo de local, se sienta hola guapo y usted se encuentra con dos whiskys a su cargo. ¿Qué hace usted con la desenfrenada ramera?

Consciente de que la prostitución es una lacra a la que no ha contribuido jamás, usted se considera con derecho a utilizar (no carnalmente) los servicios de la bigarda, en trance ya de sorber whisky y

masticar almendras, único ser que, si puede decirse así, se ha relacionado con usted en toda esta tarde de domingo y hasta el momento, y cuya estatura es inferior a la suya, lo que le permite comentar que esta tarde todas las mujeres son altas, no monstruosamente, sino la más baja más crecida que cualquier hombre, sin olvidar que todo el mundo gesticula y que no circulan automóviles, a lo que la cortesana responde que, si usted la considera achaparrada, ella se vuelve al taburete, precipitándose usted, con un exceso de cortesía muy propio para el trato de mujeres generalmente tratadas a la baqueta, a dejar claro que ella goza de tamaño tranquilizador lo ves vidita cómo ya sabía yo que tú y yo pocholón nos íbamos a entender que no le des más vueltas sólo son dos mil y no te preocupes por los coches cerquita y no nos harán señas si quieres sigilo absoluto hipersensible neurasténica discreción el botones nos busca un coche con cortinillas y nadie ni alto ni enano se nos guasea presidente. Usted, que ya preveía gastos extraordinarios antes del final de mes, decide aceptar la oferta en el precio señalado, pero, conjuntamente, insiste en que le interesa sólo respuesta a sus preguntas en torno a las características de esta tarde o, caso de imposible respuesta, se le permita intercambiar discurso coherente respecto a tamañas peculiaridades. Ella, apurando whisky, llamando camarero, recogiendo bolso, alisándose falda, pinzándose sobre vestido faja, acepta que por eso no ha de quedar ricacho que una está acostumbrada a todo lo anormal lo medio normal lo casi anormal lo poco normal e incluso unas veces también sufre lo normal que es un suplicio y no olvides dejar una buena propina al camarero este bar es como mi oficina como para ti —para usted— es la oficina pues mira jefazo tenías razón parece que todas las tías han estirado un par de palmos esta tarde que será, siendo, por tanto, dos, al menos, los que os preguntáis la causa de tales metamorfosis, con lo que se establece el consabido calor humano, que acorta las distancias hasta esta habitación convencional, donde ella se desnuda, antes de que usted se haya sentado en un butacón, y ya la tiene, como antes habría podido tener el teléfono (ese que, por ahora, usted ignora que le descolgará el canario), en sus rodillas, y, sinceramente, ¿qué hace usted?

Usted habla. Ella asiente. Sigue usted hablando. Ella bosteza. En un alarde de brillantez metafórica, usted afirma que no le extraña nada de nada, que ahora mismo entra un bombero vestido de buzo y usted se queda impasible. Entra, sin llamar, la rufiana —una rubia de dos metros— y pregunta si alguno de los presentes ha formulado una denuncia, lo cual le regocija a usted esplendorosamente, despertandose la dormida y, una vez informada de que un guardia pregunta

si alguien ha formulado denuncia, opina que mire doña yo que usted no daba información tienes razón zorrilla que le voy a decir que aquí en este prostíbulo no planteamos problemas a las autoridades ni yo ni los señores ni las educandas me has dado una idea raposa que te agradezco y que perdone usted —y usted— de la interrupción pero era asunto oficial, entonces confiesa que su prometido presentó denuncia contra un banquero que se negó a las mil de costumbre creí que me habías dicho quinientas bueno por ser para ti y si nos vamos ya, así que usted, que había calculado dos mil, paga quinientas y doscientas de regalito, lo que retrasa la marcha, arrumacos, es de noche, todo el mundo gesticula, todas las mujeres son altas y continúan vacías las calzadas, por lo que usted tarda una eternidad en llegar a su barrio, a su casa, a su piso, detrás de cuya puerta suena y suena el teléfono, y, cuando usted entra, el canario, que ha abierto la jaula, acaba de descolgar el auricular, probablemente porque resulta insoportable estar oyendo durante toda una tarde de domingo timbrazos telefónicos entre los barrotes de una jaula.

Pero aun así, algo se debe hacer, alguna actitud debe adoptarse. En principio, usted persigue al canario, rompe un cenicero, derriba un cuadro, raya con las uñas la pared y con la pared se quiebra las uñas, se encoleriza, amenaza, el canario se intimida y, atrapado, vuelve a la jaula, acontecimiento simultáneo a la recepción que usted sufre de una especie de jadeo, de entrecortadas procacidades, que una voz masculina emite en la alcoba dormitorio de usted, a la que, animado de ciega furia, catapultado por la exasperación, usted se precipita, en la que irrumpe y donde descubre, frente al espejo del vestidor, a un tipo, vestido con su mejor traje y su mejor camisa, calzado con zapatos de tacón alto, en actitudes lúbricas, que su entrada ha interrumpido, provocando un segundo de indomeñable pánico, una congoja súbita y una vergonzante derrota, manifestada mediante ininteligibles súplicas, durante las cuales y a pesar del bigote postizo usted reconoce a su criada, de rodillas rogándole secreto para su vicio, sus hábitos degenerados, con tal pesadumbre, con tal compunción, que usted, que en cierto modo calculaba aprovecharse del descubrimiento, se aturde, adopta (con una rapidez que sólo la comodidad justifica) una posición reprensiva y admonitoria y ordena a la muchacho se despoje de las prendas que no corresponden ni a su sexo ni a su condición deje todo en su sitio vístase el delantal la cofia y venga al salón convenientemente hablaremos señorito que no puedo remediarlo que a mí misma me prometo no volver a caer y en cuanto tengo la ocasión señorito me depravo y usted —y usted— conoce la flaqueza de los instintos la fortaleza de los instintos la imposibilidad de enderezar los meandros

del río oculto de la existencia y encima (admita usted que la chica lleva su parte de razón) el atractivo de lo prohibido, de tal manera que reconviene usted a su sirvienta, le promete tratamiento facultativo, le pide la cena y sorprende al canario a punto de colarse por la puerta entornada, cúmulo de sucesos que acaban con sus nervios.

Por eso, ahora me dirá, ¿qué hace usted? Por lo pronto, usted mata al canario, despide a la criada, denuncia el extravagante comportamiento de sus conciudadanos, la falta de circulación y el repentino crecimiento de las mujeres. ¿Sí?

No. Usted, que es persona de bien y razonable, usted que ha enfrentado situaciones espinosas, dos guerras, una viudez, usted, que acepta la vida como es, no hace nada semejante. Escribe usted al director del periódico más sensato una carta, en tono ligeramente condolido, sobre sus observaciones dominicales; usted pone candado a la puerta de la jaula, porque eso sí, si usted consiente que el canario descuelgue el teléfono, un día puede encontrarse con el canario demandándole a usted un jornal; y, antes de conectar el televisor, autoriza a la chica (¡qué caramba!) a que use alguno de los pijamas, que usted pensaba desechar, y la chica ríe, y usted le palmea una nalga a la chica, y la chica ríe más, y usted, que acaba de conectar el televisor y se encuentra con derecho a un poco de paz en esta jornada que parecía sin fin, advierte a la muchacha que nunca defraudará usted a sus tías señorito una servidora jamás ha pensado que usted fuese a casarse con una servidora, así que, empezando a rumiar imágenes, usted aún considera si no será más conveniente el próximo domingo sacar de paseo al canario, al travesti y al teléfono.

JUAN GARCÍA HORTELANO
Gaztambide, 4
MADRID-15

ESTOY SOÑANDO UN TIGRE

POR

DARIE NOVACEANU

33, UNA SOMBRA DESDE EL PADRE

Me examinó los brazos: sanos
(aunque, a veces, he abrazado
gente que me engañó).
Me auscultó el corazón: en orden
(aunque, a veces, no está latiendo para mí
y muchos puentes que iban al amor se derrumbaron).
Me bajó una llama fría entre los párpados: normal,
hasta donde se ven aumentados los recuerdos.
—¿Estás triste a menudo?
—Sí, suelo estarlo.
Pero, doctor, la tristeza, en Oriente,
es un paliativo que tomamos hasta la muerte.

Pegó el oído a mis espaldas.
—Diga 33 —me dijo—. Después trague aire.
—33, dije (sí era mi edad...). Después tragué aire.
—Repita, me dijo. Repetí (aunque, jamás
tendré otros 33 años): nada sospechoso.
Certificó profesionalmente sobre mi salud,
Después se puso las gafas de miope,
Y miró hacia la puerta. —Otro.

—En orden —se me comunicó en la habitación de al lado
Por alguien que, mientras recibía el examen médico,
Miraba atentamente por encima de mis años, como por una ventana.
—En orden. Sin embargo, tiene una sombra, sí, una sombra que...
—Doctor (se estremeció...) estoy sano, oigame,
Puedo decir otra vez 33.
—No, no, me dijo. Es otra cosa, otra...
Es una sombra desde el padre...

LA MUERTE Y LA BRUJULA

En vez de construir una esperanza, construirás nubes.
Las nubes son como islas para los pájaros
Que pasan, en la infancia, de una primavera a otra,
Aquellos pájaros que después llamamos migratorios,
Igual que se llamaban hace tiempo los hombres.

En vez de construir un dolor, construirás una esperanza.
Las esperanzas son fracasos que llamamos victorias futuras
Porque no queremos que nuestras victorias de hoy sean fracasos,
Porque no queremos creer más que en lo que no se ve
Y porque, a veces, se dice que otros pueden ver por nosotros

Y nosotros salimos hacia donde se nos señala,
Inventamos el calendario y la Estrella del Norte,
Construimos esperanzas por las cuales nos dejamos arrastrar,
Todos los puertos de donde salimos se llaman Ulysses,
Todos los puertos donde no hemos llegado se llaman Penélope.

Pero si en este tiempo la muerte moviliza su brújula
Y sus índices se oyen golpeando hacia nuestro norte,
Entonces intentamos engañarla, ojeamos los libros de historia,
Nos disfrazamos de algo muy parecido a ella:
En hombres, habitualmente; y nos matamos entre nosotros.

HOMBRES EN LA ORILLA

No hablan más, no andan más, no se agitan;
Esperan solamente en la orilla sin árboles
Y miran.
No creen, no quieren creer
Que aquello es un río:
No hay ningún puente, ningún vado,
No se ve ningún pájaro
Y la otra orilla no es más que una suposición.
Esperan al remero
Y la moneda se les enfría en las manos.

LA DOBLE SOLEDAD

Alguien se viste, por la mañana, con mis trajes
Y va por las calles, sube a los tranvías,
Sale, injuriando, de ascensores defectuosos,
Compra periódicos, estrecha la mano de mis amigos,
Habla de mí, como Judas,
Me vende por una sonrisa.

Intenté descubrirle, reuní documentos.
Encontré en los bolsillos cigarrillos y cartas de amor,
Un día se olvidó el pañuelo y las píldoras.
Una vez los trajes olían a mar, otra vez a camino del campo,
Pero nunca dejó el nombre, nunca.

Pedí prestado entonces el traje de un amigo
Y lo dejé para que se vistiera así, como por equivocación,
Pero no se equivocó, se enfermó de tristeza
Y los médicos alzaron impotentes los hombros,
Porque él estaba hecho para mis vestidos, para mí.

Y rompí aquellos documentos, los quemé.

Ahora se viste de nuevo con mis trajes,
Pero ya nunca sale a la calle
Y tropezamos los dos por la casa,
Nos asomamos a la ventana, nos cambiamos las sillas
Y nos sentimos culpables en igual medida
Por tanta desolada soledad.

ME QUEDARE ALLI

Me quedaré allí hasta que pase una mujer
Vestida de blanco.
Voy a decirle solamente a media voz
Que los recuerdos no se visten así jamás,
Y si ella va a sonreír, como muy pocas
Saben sonreír, lejos de ellas,
Entonces le diré que sus miradas
Son como el eco de un bosque cortado,

Que yo estoy buscando desde hace mucho tiempo aquel bosque,
Que no sabía que ya no existe,
Que hubiera preferido no encontrarla jamás
Pero sin dejar de saber que existe, que de sus ramas
Pendulan en el otoño vientos azules.
Después le voy a decir que me perdone,
Simularé una partida ligera,
Como un desatamiento de una orilla, juntaremos los pasos,
Inventaré un cuento hermoso,
Desviando aquel camino en el pasado, hacia la infancia,
Le hablaré de mundos lejanos,
Del mugir del mar, de las altas temperaturas de las estrellas,
Y, lentamente, entonces, cuando estemos fuera del mundo,
Cuando por primera vez nos demos cuenta de que estamos solos,
Cuando ella misma reconozca que nadie está con nosotros,
Entonces no sé, no sé qué decirle,
Pero me quedaré allí, me quedaré allí,
Hasta que pase...

VOY POR LOS BOSQUES

Muchas canciones se llamaron pájaros,
Muchos pájaros se llamaron bosques,
Muchos caminos salieron hacia nada,
Estoy cansado de caminar por ellos, las luchas de los ángeles
Me fatigaron mucho más.

Voy por los bosques, por sus sombras
Y estoy pensando que el presente es un error
Que otros van a descubrir mañana.
Pienso que los ríos, bajo la sombra,
Bruscamente reencuentran la memoria en sus fuentes.

Voy por los bosques y cuento las ramas surgidas en el atardecer,
Como un especialista en capas sociales,
Selecciono a las más bella y las cuento otra vez:
¿Cuántos recuerdos van a suicidarse durante la noche?
¿Cuántos pensamientos ahorcados colgarán mañana en estas ramas?

INSTRUCCIONES PARA LOS QUE VIAJAN HACIA LA LUNA

Cuando viajéis hacia la Luna
Llevad con vosotros una barca.
Podéis llevar al principio la proa
Para cortar las olas,
Después la popa, el mástil, los remos.

Buscad un lugar tranquilo y esperad
Hasta que la Tierra, en eclipse,
Arroje su sombra, por la izquierda, encima de vosotros.

Dejad el barco allá y regresad.
Para que crean los otros
Que allí también hubo un Diluvio...

ESTOY SOÑANDO UN TIGRE

Tarde, cuando las palabras empiezan a dar señales de cansancio
Y se les pone en sus ojos como una tela de araña sobre el papel,
Quedándose dormidas al lado de las cosas,
Igual que unos camellos en mitad del desierto,
Me alejo de ellas con la distancia de un recuerdo hermoso
Y me dejo perder en aquel desierto
Buscando un camino hacia la selva.

Estoy soñando un tigre, quiero mirarlo
Arqueado como un grito por entre las olas de arena,
Le construyo por eso primeramente la huida,
Los pasos elegantes, como cuchillos vestidos de muerte espaciosa,
Después las patas y el cuerpo esbelto y largo,
Como el trineo de amor de Serghei Esenin,
Lo hago sentarse en aquel azul
Habitado por la tristeza de Cleopatra,
Le construyo las orejas, le siembro el oído,
Le construyo la boca en forma de abismo,
Me acerco a él y le fabrico los párpados,
Voy al lado de las cosas, por donde duermen las palabras,
Tomo la palabra mirada, la palabra horror, la palabra desprecio,

La palabra fin, la palabra eternidad,
Las pongo a todas entre los párpados y de una vez
El tigre me mira, se hace de piedra en su acecho,
A la orilla del desierto, cerca de la selva,
Preparado para destrozarme, arqueado sobre sus patas construidas
[por mí,
Como una desgracia, olvidándome el fusil en la casa,
Y decidme, por favor; ahora ¿qué puedo hacer?

SALA DE URGENCIA

Desde hace siete horas, desde la una de la madrugada,
Siguen dándole vueltas de una parte a otra,
Así como hojean las páginas de un libro escrito por otro;
Le alzan los párpados que caen
Como guillotinas, cerrando por fuera la luz,
Le acercan el cielo de un espejo hacia su rostro
Y él está dibujando en aquel azul frío
Un hilo de nube, con labios aún calientes.

Los brazos, sin embargo, se le caen, inconscientes,
Buscando por la hierba la respiración de la tierra;
Y no hay ninguna señal, ninguna mancha, ningún punto
Por donde entrar como por un pasillo
Para saber por qué se desmayó en la calle,
Tarde, antes de dar la una de la madrugada.

Su sangre florece todavía, roja,
En los manantiales de su cuerpo;
Los reflejos siguen buenos, sobre todo los defensivos,
Los centros nerviosos se dibujan correctamente
En los cilindros que hay a su lado,
Y sin embargo, él se va abajo, lentamente
Hacia donde no existe.

A las ocho de la mañana empiezan a abrirlo;
En su corazón encuentran otro, después otros.
En sus pulmones hay otros, después otros,
En su hígado otro más, en todas partes
Ese hombre se repite cada vez menor,

Y los médicos abandonan la sala de urgencia,
Huyen por las calles, con las batas abiertas,
Su muerden los antebrazos, se les antoja
Que los hombres de pronto, según la estatura,
Entran unos en otros, muchos más cada vez,
Muchos más, y los médicos huyen, se escapan,
Salen de la ciudad, atraviesan las barreras,
Se pierden más allá del cinturón urbano,
Huyen hacia los bosques, suben a los árboles...

El espera allí, en la camilla, con los campos abiertos,
Repetido y sólo, como una llama que disminuye,
Solamente con aquella mujer vestida de blanco,
Que aprieta sus corazones por turno,
Como bombas de bicicleta,
Intenta coserlo otra vez,
Como si fuera a hacerlo de nuevo,
Y apenas entonces descubre que no puede,
Que las sombras se dilatan entre sus tejidos sanos.
Muchas sombras se dilatan, muchas más,
Y él no cabe más en sí mismo, no tiene espacio,
Muchas sombras caminan por dentro de él,
Y la mujer apenas entonces comprende
Por qué huyeron los médicos,
Por qué se escaparon a la calle,
Toda la sala está llena de sombras
Y todas las sombras cuelgan de él, lo arrastran,
Lo doblan hacia la hierba, calladas, amenazadoras,
Como unas cadenas que hablan con la voz
De sus amigos, de sus amigos que alzan el auricular
Y dicen que están sorprendidos, que no pueden creérselo,
Que lo sienten mucho, que no entienden nada,
Sobre todo que no entienden nada en absoluto.

LOS HEROES

No sé si los héroes nos oyen cuando hablamos de ellos
En nuestros libros,
Ni si sienten que construimos las casas
Encima de ellos.
Atraviesan siempre un largo camino,

El de la ilegalidad;
Pasan por debajo,
Nutren las primaveras sin saberlo.

Muchos han vivido de la muerte de ellos,
Muchos de su imortalidad,
Muchos más de ese túnel abandonado,
Y ellos no protestaron jamás,
Son los únicos del mundo que no protestan.
Solamente nosotros hablamos de ellos,
Protestamos en su nombre, los recordamos,
Después construimos las casas encima de ellos
Y tenemos miedo de la muerte...

DARIE NOVACEANU
Bd. 1 Mai 327. Scara A. et. 6
BUCAREST

SIGNIFICADO Y ESTETICA DE LA MUSICA EN FUNCION ESCENICA

POR

HORACIO LOPEZ DE LA ROSA

«Cada vez que se agrega música a la poesía o al drama sin que se justifique, se convierte en una carga; privada de las fuentes naturales de donde brota el estímulo, se vuelve "libre" y echa a vagar por ahí sin responsabilidad, tratando de reemplazar su verdadera *raison d'être* con encantos formales y sensuales, con su gran aptitud de caracterización. No se conoce otro lugar donde la música sea tan mero aditamento como en la llamada "gran ópera"; y en ningún sitio es más ruidosa, más agresivamente pomposa, presumida y ostentosa que en las grandes desde Meyerbeer hasta el presente, pues debe distraer la atención para ocultar la falsedad de su naturaleza.

Pero existen muchas imágenes del mundo que serían incompletas sin la música y exigen se las asocie a ella. Hay, pues, un campo dilatadísimo en la música que se asocia a la poesía y al drama, porque *hay* un drama que sólo puede llegar a su plenitud de expresión a través de ella. La música sola no podrá trasmitir este drama a ese otro drama universal que es la sinfonía, cuya acción tiene lugar en lo indefinido, porque la música no cuenta, estrictamente hablando, con medios pictóricos de ilustración y explicación» (1).

He aquí, en síntesis, un punto de partida para el problema que nos hemos propuesto analizar. Problema que presenta dos laderas, en las que unos empujan hacia el vértice —hoy por hoy más empinado—, y otros tratan, del otro lado, de apresurar el muchas veces profetizado derrumbamiento. Y esto se viene repitiendo desde muy antiguo: mientras nunca han faltado los que, lógica y razonamiento en mano, demuestran que «no puede ser», presenciamos como contraparte la rozagante vida del teatro musical y sus concomitantes, ignorantes de los profetas de su desaparición.

A este fenómeno artístico, estético y aun social debemos referirnos, y aquí parece oportuna otra reflexión de Láng, líneas antes de los párrafos que elegimos para iniciar este trabajo: «La poesía nos representa sólo estados mentales momentáneos; una serie de ellos. La música,

(1) P. LÁNG: *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, 1963.

en cambio, es capaz de objetivar estas fuerzas en el fragor de su lucha, proporcionándonos el drama de su realidad, libre de todo elemento material, tangible, visible.» Quizá sea esta falta de ataduras la que faculta a la música a deslizarse, oportunamente o no, hacia la escena y el espectáculo, y no sólo allí, ya que resulta difícil concebir actividad humana en la que no haya hecho siquiera una fugaz aparición.

Y como nos hemos propuesto llevar nuestra investigación a todos los géneros del espectáculo (teatro hablado, ópera, opereta, zarzuela, comedia musical, ballet, pantomima, cine, televisión y aun otros menos fáciles de perfilar), es necesario subrayar desde ya cómo aquí la música es omnipresente, resultando mucho más sencillo citar *dónde ha sido omitida* que su contraria. Recordemos cómo el cine mudo se munía de una pequeña orquesta, o simplemente un pianista, para dar clima y ambiente a sus exageradas secuencias; pero también cómo, recientemente, en el film *Mouchette,* Robert Bresson ha sumado a la tragedia de la protagonista el tirante y por momentos insoportable silencio de la banda «sonora», atenta sólo a los naturales ruidos de la vida común, que toman así un insospechado sabor «musical».

A esta altura de nuestra labor no resistimos transcribir una crónica del último Festival Internacional de Música de Montreux, realizado en esa ciudad suiza desde el 30 de agosto al 6 de octubre de 1968. Creemos que puede ilustrar debidamente el campo decididamente experimental en que se proyectan las ideas de la mayoría de los creadores jóvenes.

«Hemos asistido a un estreno mundial del más alto interés en la historia de la música: el "concierto espectáculo, en tres partes, *Los espejos solitarios*". Se trata de una especie de sinfonía en tres partes, con escenificación y detalles lumínicos muy estudiados... se divide en tres partituras distintas, compuestas por los suizos André Zumbach y Werner Kaegl y el francés Jean Derbès, sobre un poema del poeta suizo Bernard Falciola... que estaban aquí y allá realzadas y completadas por músicas electrónicas y concretas; los poemas eran recitados por Richard Vachoux y cantados por Arlette Chedel, contralto. Françoise y Dominique Dupuy, los danzarines franceses, presentaban dos coreografías creadas por ellos. Este espectáculo audiovisual, de una duración de dos horas y media, en el que se unían los efectos de la poesía, la música, la danza y la luz, ha obtenido un gran éxito.» Agreguemos, como información complementaria, los títulos de las secciones: «Entretien solitaire», «Solitude devant la mort» y «L'Amour et la solitude» (2).

Y aun en la dinámica de la publicidad moderna, desde el sencillo y pegadizo anuncio de un producto comercial hasta los denominados

(2) Nicolás Koch Martin, en *Ritmo*, Madrid, diciembre 1968.

«temas de película», una melodía —a veces rudimentaria— se convierte en eficasísimo vehículo de propaganda que se asocia a las acciones cotidianas más comunes y hasta introduce giros novedosos en el lenguaje.

En una recorrida histórica amplia es común hallar la múscia unida al espectáculo, o lo que por su aspecto exterior, como la danza, puede tomar cariz de tal. Todas las civilizaciones y culturas asocian los sonidos y los ruidos a los momentos solemnes en que un hombre se convierte en otro (significado mágico del teatro); de ahí que los ritos religiosos también los exigen para su afán comunicativo y máximo esplendor. Ni siquiera faltaron en las catacumbas, a las que los cristianos acudían para ocultar las exteriorizaciones de su credo. El teatro japonés, tanto el que se destinaba al pueblo como a los nobles; las danzas sagradas de la India; las tragedias o comedias de Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, etc.; los misterios medievales; el antiguo romancero europeo, por no citar más que algunos ejemplos, no hubieran llegado a su consolidación sin la participación de músicos y cantantes. De la música puede decirse la sentencia que Ortega, en *Diálogo sobre el arte nuevo,* pone en boca de Baroja. Al decir Azorín, su interlocutor, muy románticamente: «El arte es eterno», Baroja esgrime alguna ironía y termina: «No sé quién preguntó una vez a Galileo si el Sol era eterno, y Galileo, supongo que sonriendo, respondió: *Eterno, non, ma ben antico*» (3).

Tan rica historia y tal variedad de usos, empero, dificultan la tarea del investigador filosófico, que comprueba cómo las diversas teorías sobre el arte no son siempre aplicables en todos los casos; en el nuestro, como primera aproximación, puede aplicarse la mimesis aristotélica en la música de escena teatral o el ballet impresionista, o bien la «puesta en obra de la verdad» de Heidegger en el melodrama verdiano o los intentos realistas de Monteverdi.

Ahora bien: ¿puede hallarse una significación constante, una explicación plausible a esta inconmovible presencia?; ¿son coherentes los argumentos en pro y contra de una obra de arte «total» (o totalizadora) en que la música no pueda ser elemento independizable?; ¿qué perspectivas nos ofrece la actual difusión masiva de espectáculos en cuanto a esa integración?; ¿debemos abrir un capítulo especial a la música escénica en la filosofía del arte? Por último, el que en ciertos casos la ejecución musical constituya hoy día un espectáculo (en la televisión especialmente), ¿puede modificar los puntos de vista y la apreciación del mundo sonoro *per se*?

---

(3) *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos,* Madrid, 1958.

A todos estos interrogantes trataremos de dar respuestas. No nos urge que sean definitivas —piénsese que las cuestiones estéticas son quizá las más elusivas de la filosofía—, pero sí que no pierdan validez a favor de inesperadas presencias en la cultura de masas, ávida de *ver y mirar,* pero no tan propicia para *oír* y consecuentemente *escuchar.*

Trissino (1478-1550), teorizador renacentista, quejábase en su *Poética:* «Las actuales comedias introducen sones y bailes y otras cosas, las cuales requieren intermedios, que son cosas ajenas a la acción de la obra, y a veces se introducen tantos bufones y juglares que hacen otra comedia, lo cual, además de inconvenientísimo, no deja gustar la doctrina de la comedia.»

Este fenómeno, no exclusivo del teatro del Renacimiento, sirve de testimonio de una actitud que —con diversos matices a lo largo de la historia— trata de conciliar el regocijo de «los sones y bailes y otras cosas» con la «doctrina», tal vez demasiado severa y admonitora. El problema no se presenta en la pantomima o la danza por la ausencia del elemento contrapuesto a la música, la palabra (4), hecho que, con las variantes del caso, se repite en el cine y la televisión, en los que la imagen pospone los demás ingredientes. En efecto, la alienante penumbra del cinematógrafo y el deslumbramiento de los bien aderezados espectáculos televisivos, permiten llevar a segundo plano aun determinadas fealdades, que en función del todo no interfieren la visualización idealizada.

Pero cuando los elementos esenciales son la palabra y la música, establécese una elemental discordia, en primer lugar por la precedencia, y en segundo término porque, al ser muy probable que la voz humana sea quien exponga una y otra, será difícil equilibrar lo que dé a cada una. Rossini, según afirman, sólo pedía «voz, voz y voz». ¿Podemos asegurar que sea afirmación exclusiva de un compositor? Al respecto recuérdese lo narrado por San Agustín en las *Confesiones* (cap. XXXIII del Libro X), cuando, tras exponer su conflicto personal referido a la citada precedencia —«algunas veces me parece que doy más honra a aquellos tonos que a las palabras de la Sagrada Escritura»—, recuerda haber oído contar de Atanasio, obispo de Alejandría, que tenía mandado al cantor de los Salmos «que los cantase con tan baja y poca voz, que más pareciese rezarlos que cantarlos».

Un caso diferente, que citamos pese a lo efímero y restringido del hecho, es el de un nuevo evento: el *happening,* versión *sui generis* de la mascarada y, en casos, de las fiestas dionisíacas. En una reciente

(4) Aquí resulta ilustrativo señalar que algunos de los ballets más célebres y gustados se sirven de mezquinas partituras y planteos dramáticos exiguos, como *Giselle,* de Adam, o *Don Quijote,* de Minkus.

recopilación de elementos de juicio sobre el caso (5), Eliseo Verón afirma: «El objeto estético lleva en sí mismo no tanto —o bien tanto— la intención de constituir un mensaje original y nuevo como que permite la inspección de las condiciones que rigen la construcción de todo lenguaje.» Es evidente que esta aproximación al problema desde dentro, en intento de la desaparición de la frontera escena-público, puede aportar sugestiones útiles. Pero, insistimos, lo fugaz y deliberadamente aleatorio de este género, sólo puede facilitar un apoyo reducido para agregar consideraciones sustanciales.

En cuanto al teatro hablado (en prosa o verso), podemos citar infinidad de ejemplos en que la música forma expresamente parte de la acción, pero no se superpone a ella; antes bien, completa el diseño dramático y es requerida en ocasiones por la acción. Recordemos a Shakespeare, o el coro griego. En el caso de García Lorca, músico él mismo, se da una fácil superposición de sonidos y palabras, pero no hay objeciones desde el punto de mira lógico. El clima de regocijo o lamentación que llena tantas de sus páginas, la exaltación poética y —sobre todo— la increíble musicalidad del verso, facilitan, como en pocos casos, la transformación indolora de las estrofas en melodía y danza.

En lo referente a la denominada «música de escena», destinada a comentar la acción por medio de formaciones instrumentales de cámara o sinfónicas, puede afirmarse que es una adopción relativamente reciente. Desde el ilustre *Sueño de una noche de verano,* de Mendelssohn, partitura admirable en tantos sentidos, hasta las breves intervenciones instrumentales o simplemente sonoras («efectos» y ruidos con sentido musical, de uso frecuente en nuestros días), el empleo del sonido y el ruido es viable y puede producir, como en el caso citado, obras de altísimo valor, que han tomado la senda del concierto con todo derecho.

Estamos ya viendo, pues, cómo una administración lógica de la música no sólo no altera sino que complementa airosamente la función escénica. Decimos *administración lógica,* pues abundan los ejemplos de comedias musicales, teatrales o cinematográficas donde el divismo o la voracidad de los músicos comprometidos en la tarea recuerdan las perdurables palabras de Trissino, trascriptas hace instantes. No entramos, por descontado, en los requisitos mínimos que exige toda participación seria de la música en un espectáculo, y así olvidamos a los buenos cantantes pero malos actores y viceversa; la magra constitución del sector instrumental (6); la arbitrariedad con que tantos coreógrafos

---

(5) *Happening,* Buenos Aires, 1967.

(6) La *Opera de tres centavos,* de Weill-Brecht, requiere una importante orquesta, con la que el compositor brindó una base compacta y rica en efectos. Sin embargo, quienes hoy intentan reponer la obra, generalmente teatros expe-

abordan partituras no escritas para ser bailadas, mientras rechazan otras que sí fueron dedicadas a la danza por su autor... En definitiva, la escena parecía haber necesitado desde siempre el apoyo de los sonidos, y de la unión los frutos son, en balance, reconfortantes.

Sin embargo, y entrando ya a resolver la cuestión planteada sobre la obra de arte «total» —o totalizadora, dijimos—, tenemos ejemplos a favor y en contra de la pretendida independencia de la música. De hecho la hay, y recordemos la citada creación de Mendelssohn, pero en este caso no debe olvidarse que su destino primero fue ilustrar la comedia isabelina.

A esta altura de nuestro cometido parece obvio recordar a Wagner, cuya música permanece incólume, pero ha sido «reelaborada» en base a las modernas concepciones escenográficas de sus nietos, quienes borraron del frontal de Bayreuth el cartel sacro. Wagner es hoy amado por su música, pero su genio no neutraliza el tedio de las interminables representaciones de sus «dramas musicales». Tal vez pueda aplicársele lo que otro ilustre músico germano —Alban Berg— decía a propósito de la ópera *Wozzeck* sobre tema de Georg Büchner: «Debe darse al teatro lo que es del teatro.» O lo que Gotfried von Einem, autor de una ópera sobre *El proceso*, de Kafka, afirmaba en 1947: «La ópera no es una sinfonía con empaste escénico y cantores disfrazados.»

Mas ya estamos en terreno operístico, tema que trataremos especialmente. Volvamos entonces a la pregunta y contestemos: sí, la música puede independizarse de la obra de arte «total» (si ésta se pudiera dar, y descontado que los creadores intervinientes estén en el mismo plano de igualdad y merecimientos), pero a condición de que dicha música gane por sí misma la libertad reclamada. La reticencia que el lector quiera detectar en el paréntesis anterior no pretende negar la realización del preciado intento, pero quiere recordar que sólo en contadas ocasiones se conjuga un equipo que esté a la altura de las circunstancias, y donde haya tanta calidad artística como humana.

En cuanto a la difusión masiva del espectáculo, y que la ejecución en sí misma haya pasado a ser parte del mismo, estamos ante el peligro común de todo lo destinado a cultura de masas. Se busca facilitar, uniformar, deslumbrar —aunque sea pobremente, y valga la paradoja—, y en todo ello la música, magia y misterio aunque provenga de una computadora, debe seguir el canon establecido. De ahí algunas particularidades de la vida musical actual que, referenciales a nuestro tema, pueden ilustrar este discurrir. Por ejemplo, el concierto sinfónico no soporta

---

rimentales o independientes, recurren por lo habitual a un piano —y si se puede algo más— como reemplazo de la orquesta, que por otra parte no cabría en los pequeños locales donde suelen actuar

—en líneas generales—la competencia de la ópera, salvo que un solista (piano o violín, no más) de primer rango ocupe el sitial de la *prima donna* o *il primo tenore* en la ejecución orquestal. Sin embargo, las grabaciones sinfónicas siguen vendiéndose, ya que las técnicas de registro y reproducción ofrecen un adicional que tal vez no se dé en el momento de la ejecución pública, y además ese adicional permanece y puede gustarse en la comodidad hogareña cuantas veces se quiera. Anotemos también que los discos operísticos cuentan con adictos en cantidad pese a su precio, con el agregado —en este caso— del realismo de la acción inducido por las buenas tomas de las voces y al registro (estereofónico) del desplazamiento en escena.

Superadas estas connotaciones, asentemos ya nuestra conclusión: todo lo que destruya la apreciación *íntima* y personalizada (en lo posible) del fenómeno musical, relega a éste a un plano de mero ingrediente, que equivale a la cantidad de tela del vestuario o la calidad del programa impreso. Esa magia y misterio que tan bien han sabido conjurar antiguos y contemporáneos no puede ser desaprovechada o —invirtiendo el sentido— ser víctima de una inflación a todas luces perjudicial (7). Por ello, dando respuesta a nuestros interrogantes, pensamos que un capítulo —si breve, no importa— debe dedicarse a nuestro tema en las consideraciones filosóficas del arte, ya que no sólo se refiere al tópico música, sino que se ramifica en múltiples conexiones, sea con la danza, el drama o la comedia, o bien con los modernos medios expresivos.

Estamos ya en condiciones de abordar el espinoso problema *ópera*, piedra de fricción que lleva 350 años de verdor y otros tantos de debates sobre la legitimidad de ese verdor. Lo que alguien calificó como «nacida de un error» es hoy un género artístico (si solamente musical, lo analizaremos luego) rozagante y en evolución, bien que a pasos lentos en comparación con las velocísimas —por lo fugaces— experiencias plásticas, poéticas, teatrales o cinematográficas (8).

En efecto, el *error* proviene de que los nobles florentinos del 1600,

---

(7) Pensamos principalmente en las «superproducciones» cinematográficas, donde el despliegue material es inversamente proporcional a la calidad musical.

(8) Por ahora, pese a la audacia de muchos creadores, la ópera es un género fijo. No se da, por ejemplo, la participación del público como en la plástica o el teatro de vanguardia. Lo que no quiere decir que no evolucione en otros sentidos, menos visibles pero reales. En una conferencia dada por Claudel en Yale, en 1930, y con referencia al estreno de su *Cristóbal Colón* con música de Darius Milhaud, el poeta francés hizo interesantes observaciones sobre cómo superar el «concierto con disfraz», como ácidamente la califica. Tras manifestar «mi propósito real es examinar el uso que los dramaturgos pueden hacer de la música», propone la inclusión del cine, «decorado vivo», que se mueve, así como la música y el drama, en efecto, tienen vida propia. Y —proféticamente— auspiciaba la participación activa del oyente.

en su afán de llevar la música al espíritu renacentista (9), revivieron las tragedias griegas, y por resucitar la antigua y todavía para nosotros desconocida melopea, crearon algo nuevo: el «parlar cantando», que juzgaron lo más parecido a aquello que trataban de actualizar. No imaginaban que ponían en marcha un ejército de compositores, argumentistas, cantantes, escenógrafos, instrumentistas, directores de escena, coristas, artesanos, danzarines, iluminadores, etc., dando a luz un género artístico de los más caros y que —se estimaba hace unos veinticinco años— contaba con 42.000 títulos...

Todo esto, que asombra por lo complejo, representó en aquel momento, y bien paradojalmente, la drástica simplificación del «gótico» musical: la polifonía, donde el coro o los coros elevaban conmovedores e imponentes edificios sonoros, pero cuya subdivisión en voces hacía ininteligible el texto (10). Y para los florentinos, más poetas que músicos, el «stilo rappresentativo» y el «stilo recitativo» significaron una vuelta a la naturaleza, como más tarde lo preconizara Rousseau.

Pero desde el áureo 1600 de los Orfeos, Eurídices y Dafnes hasta nuestro actual mundo operístico, grandes vicisitudes han conmovido a artistas y público. Extraño género éste, para algunos aspiración máxima de todo compositor, para otros ocasión de graves denuestos (11), y ardua tarea para estetas, musicólogos y pensadores. Capaz de desatar verdaderas batallas (el París del siglo XVIII se vio conmovido por tres famosas «querellas» en las que intereses políticos, intrigas de aristócratas y nacionalismos exaltados se desataban a la sombra de los reyes y sus favoritos o favoritas), de enardecer hasta el paroxismo a públicos de toda edad y lengua, de conmover hasta las lágrimas o el delirio aunque no se comprenda el idioma o haya que leer el argumento para estar al tanto de lo ocurrido en escena.

Ernesto de la Guardia, en su *Historia de la música* (Buenos Aires, 1945), afirma sobre este «inaccesible ideal de perfección» que «en tan extraordinaria complejidad residen la grandeza y la miseria de la ópera». Nos resulta fácil suscribir estas aseveraciones, y aun sostenerlas con firmeza, y para ello será útil observar algunas de sus fases históricas, llenas de glorias y confusiones, muchas veces a favor de un inesperado vuelco.

A pocas décadas de su creación el «stilo recitativo» pierde fuerza y el *phatos* melódico se adueña del escenario. Si Giulio Caccini, en 1601,

(9) Siempre se ha sostenido el retraso de la música respecto de las demás artes. He aquí un buen ejemplo.

(10) Otra paradoja: la ópera representa el ideal barroco en música, pues se da en ella una gran complejidad de elementos interrelacionados.

(11) «Lo demasiado necio para ser declamado se canta» (VOLTAIRE). «Hay quienes pretenden seriamente que todas las palabras van igualmente bien sobre toda música, y hacen misas con las óperas bufas de Rossini» (BERLIOZ).

afirmaba: «La musica altro no essere, che la favella, e'l rhitmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario» (12), Esteban de Arteaga, más tarde, afirma en España: «La música melódica y vocal es propia de la naturaleza humana, la más fácil, fiel e imitativa fuente de nuestros afectos.» Eugenio d'Ors, para sus *Vidas paralelas,* ubica en pareja a Monteverdi y a Góngora (13), y dice de ellos: «Dos barrocos de la vanguardia. En ellos, la pasión rompe las formas. El barroquismo es el primer romanticismo. Es la interjección romántica, no articulada todavía.» Nótese el hálito familiar y el espíritu lírico que signan las palabras de estos españoles, cercanos a pesar del tiempo.

Pero el abuso del *bel canto* en esta hija genuina del temperamento italiano (14); la aberración de *i castrati,* estupendos cantantes e ideales para los ingenuos argumentos de enredos y disfraces; el gusto francés por el ballet intercalado en la ópera como «respiro», se adecuara o no a las exigencias argumentales; los *intermezzi* (que luego dieron origen a la ópera bufa o cómica) con lo que se «rellenaba» los intervalos y que tampoco solían tener relación con el resto; todo ello conduce a la reforma de Cristóbal Gluck, quien en el memorable prólogo de su *Alceste* declara:

— que la música debe someterse a la poesía y al drama;
— que deben evitarse los despliegues del virtuosismo vocal;
— que la orquestación debe conducirse de acuerdo con la acción;
— que es útil, como preparación emocional, un preludio u obertura instrumental.

En esta línea de regreso al ideal florentino se movió el trabajo creador y la actividad de Gluck, por otra parte protagonista y triunfador de una de las querellas parisienses que hemos mencionado.

Hay un aspecto tangencial que es útil traer a cuento. Muchas de las transformaciones y tensiones de este siglo y medio que llevamos recorrido (*Alceste* se estrenó en 1767), se debieron al marco en que hasta no hace mucho se movió el artista (15). El clima palaciego, los caprichos de los aristócratas y nobles, las modas del «antiguo régimen», hicieron que el músico —y el artista en general— dependiera de las cortes como un servidor más. De manera que, aunque el año 1637 en Venecia marca el acontecimiento de un empresario que abre las puertas de su teatro para ofrecer funciones a todos, fueran o no de la clase alta, la democratización del arte se retrasa lo suficiente para impedir

(12) *Le nuove musiche.*
(13) *El valle de Josafat,* Buenos Aires, 1946.
(14) Los cantantes modificaban a su gusto las melodías a fin de lucir sus acrobáticos dones.
(15) La función de patrocinio de las artes es hoy cumplida por algunos particulares y algunos estados.

la independencia del creador del asedio de veleidosos deseos. Y aunque Venecia vio pronto otras salas en abierta competencia, no se escatimó ingenio para separar al vulgo de burgueses, y a burgueses y aristócratas, sistema preferencial que no ha variado mayormente, dicho sea de paso. Pero lo importante fue que todos pudieron potencialmente apreciar lo que se reservaba para un sector, que en palacio se permitía comer o jugar al ajedrez en plena representación, y se detenía sólo para el momento de las demostraciones malabares de tal o cual cantante.

No dejó, empero, de identificarse al selecto espectáculo con el «antiguo régimen», y de allí, tras la elección de 1789, arranca la seria rivalidad del recital del virtuoso o el concierto de la gran orquesta sinfónica. Y también allí la ópera comienza a ser espectáculo de otro exclusivo sector, como lo es hoy día: público fiel y entusiasta, nueva clase que reemplaza a príncipes y cortesanos.

Encendidas polémicas marcaron de nuevo la ruta de la ópera, embellecida por Mozart, y aún sigue iluminando la estrella wagneriana, indicando los nuevos caminos abiertos, aunque serios nubarrones ocultan cada tanto su esplendor. Por resuelto que la evolución no cesó ni culminó en Wagner; Debussy, pobre hombre de teatro, enfrenta el logro del ideal florentino en *Pellèas et Melisande.* Con ser ésta la obra de un músico genial, en nada interesa como dramaturgia, y musicalmente queda por debajo de otras tareas creadoras que acometió con éxito (la renovación de la armonía, el pianismo o la orquesta), y que sellan la marca debussyana en casi todos los compositores posteriores, salvo excepciones.

Este siglo XX, al que no sólo Debussy influencia radicalmente, muestra una asombrosa multiplicidad de estilos e intentos. Difícil resulta apreciar en bloque lo positivo de tamaña variedad. Los medios masivos de comunicación han incorporado públicos, difundido rápidamente ideas e influencias (y modas, sin dudarlo), y en seguida estamos al tanto de éxitos o fracasos. Estupendo campo de experimentación, resta mucho por hacer, sin dejar de reconocer que la voz humana no se pliega tan fácilmente a los insólitos planteos de tipo instrumental.

Famosos directores de teatro y cine se interesan por la ópera, y a su vez los teatros líricos buscan la renovada visual de quienes se formaron en esos otros ambientes. Así como el siglo XVIII francés contempló la interinfluencia de danza y ópera, hoy vemos la complementación del tradicional espectáculo con novedosos recursos.

Será bueno recordar que el afán por lo nuevo no es prerrogativa de nuestro tiempo. La ópera misma nació de un deseo renovador; Monteverdi agregó a la riqueza vocal la expresividad instrumental. Ya

hemos visto el aporte de Gluck, y a Wagner debemos una innovación que aún, a más de un siglo, sigue siendo novedad: el ocultamiento del foso orquestal y el afán de sus ocupantes a la luz de la nunca demasiado discreta batería de focos y lamparitas, idea ésta que hace del teatro de los Festivales de Bayreuth un ejemplo único.

El resurgimiento operístico parece no detenerse: pasando revista a catálogos recientes vemos obras de la más variada procedencia y ya editadas (16), y aunque de seguro cada una de ellas trae esa cuota de originalidad que la crítica exige en cada estreno, sorprende ver abrevar en ilustres y luengas fuentes: Calderón de la Barca (Werner Egk), Eurípides (Hans Henze), Esquilo (Carl Orff), Strindberg (Reimann con colaboración de Peter Weiss), Lenz, Flaubert (de éste nada menos que Madame Bovary); no faltan, por descontado, Kafka, Lorca, O'Neill, y —un fenómeno interesante— muchos compositores-libretistas, bien que, como Wagner, buscan apoyo en fuentes más o menos cercanas, hasta la ciencia-ficción.

Esta riqueza y porvenir nos obliga, de acuerdo con el título y las orientaciones que presiden este trabajo, a elaborar algunas reflexiones lo suficientemente sólidas como para que no se vean desmentidas rápidamente por lo inesperado de los caminos artísticos. Un artículo titulado «Comunicación, participación y lenguaje», firmado por Fermín Fèvre y Marcelo Montserrat (17), analiza los hechos culturales en el contexto de la actual estrucura social, y propone la siguiente reflexión sobre la obra «abierta» (término ya usado por algunos compositores): «Agotados en todos los hechos del arte los sólidos modelos tradicionales de construcción, las retóricas de cualquier signo, los mecanismos de seducción psicológica y las estructuras de intriga, el artista —se quiera o no llamar así— invita a su intérprete —lector, auditor, espectador— a un ejercicio más activo de su libertad consciente, proponiéndole la obra más allá de todo ilusionismo, en su pura literalidad.» Si bien esta independencia obra-auditor se da de hecho y siempre ha sido así, lo que algunos proponen es ya la libertad del espectador para con la obra en sí y por sí mismo. No es éste, como lo anticipáramos al hablar de «happening», el caso de la música en función escénica; pero no debe descartarse que podría hablarse de ello en ciertas condiciones.

Este ejemplo de libertad *planificada* ha sido tomado como extremo actual y provisorio de las posibilidades artísticas, pero falta mucho, a nuestro juicio, para que la música y la escena varíen fundamentalmente los términos de su asociación. Subsisten problemas; el lúcido

---

(16) Lo que significa un esfuerzo supercostoso.
(17) Número extraordinario de Navidad de *Criterio*, Buenos Aires, 1968.

musicólogo Adolfo Salazar puntualizaba así uno de ellos: «El error permanente en el teatro lírico proviene de no comprender que el desarrollo de la acción dramática tiene un «tempo» diferente al desarrollo de la acción musical; sus leyes propias, absolutamente ajenas a las de esta otra; diferente acción psicológica; en fin, que ambas acciones son artes distintas, imposibles de llevar paralelamente, incapaces de sincronismo y que, en el teatro lírico de todas las épocas no han hecho otra cosa, como ya se ha dicho, sino superponerse, sin fundirse jamás. Cuando los artistas comprendieron con claridad esa superfectación adoptaron uno de estos dos caminos: renunciar abiertamente a la función, componiendo piezas de forma cerrada, como en la ópera italiana; o bien renunciaron a la acción representada para infundir su dramatismo dentro de la sinfonía, que se convertía así en sinfonía poemática. En ocasiones, esta sinfonía arrastraba consigo la voz humana. Incluso se le añadió una especie de representación, en rigor en «double emploi», que es el caso del teatro wagneriano. A la altura de *Le Rossignol,* Strawinsky notó con extrañeza que la música para la voz acompañada le parecía normal; la acción danzada sobre una música también; pero el género «drama musical» le resultaba incongruente, y con ello renunció a continuar su ópera en ese sentido» (*La música moderna,* cap. XXIX).

Resulta necesario también borrar la imagen-caricatura del teatro lírico, tan viculado a lo melodramático (y usamos esta palabra en su peor sentido): un drama, acuciante por momentos, que soporta morosamente ser cantado, y cuyos protagonistas no tienen prisa en resolver sus problemas existenciales con tal de lucir una bella voz.

A propósito de ello escribía Benjamín Britten en 1944: «Presentía que, desde la aparición del cinematógrafo, la ópera tendría que apartarse del realismo y retornar a la estilización o tender hacia ella. La ópera es un arte, y como tal debe ser «artificiosa», porque, en suma, el canto no es la manera usual que tiene la gente para entenderse en la vida normal.» Estas palabras, salidas de la boca de uno de los más diestros y afamados operistas contemporáneos, nos revelan hasta dónde la perspicacia del artista puede ayudar en la *planificación* de su libertad. Y Ferruccio Busoni, cuyos merecimientos e intuiciones no siempre se han valorado debidamente, afirmaba algo parecido: «La palabra cantada será siempre una limitación y un obstáculo para conseguir la expresión de todo efecto realista: para resolver con decoro este problema, la acción en que se desenvuelven los personajes deberá estar colocada desde un principio sobre un plano increíble, inverosímil, irreal, con el fin de que lo imposible se asocie a los imposibles, y todo ello tenga una consecuencia posible y aceptable.»

Queda en pie una respuesta que propusimos hace unas páginas y que deberá determinar si la ópera es exclusivamente género musical. Pensamos que de hecho es así, y si bien se registran felizmente grandes progresos en lo estrictamente teatral, parecería que la inmensa fuerza de la música invade los demás campos y se convierte en eje de la acción. Sin embargo, no conviene menospreciar esa imagen-ópera de la que hablábamos, y que será muy difícil borrar, originada por la suprema tiranía del canto sobre el resto, causa de situaciones risibles y ridiculizables. Aunque habitualmente digamos «iré a ver tal ópera», generalmente se irá a «escuchar tal ópera», y «de paso» verla, a veces por fuerza de las circunstancias. Recordando nuevamente el caso wagneriano, pensemos que es su música lo que ha quedado en la historia, y no sus discutibles ideas sobre dramaturgia, poesía y filosofía: aun el ocultamiento de la orquesta y el consiguiente esplendor de la voz y la glorificación de su privilegiado dueño no rescatan del todo sus peculiares ideales humanísticos. Y en los años renacentistas, las «comedias armónicas» de Orazio Vecchi —a las que hoy podríamos tal vez llamar antióperas—, suerte de teatro musical leído (cantado), buscaron el verosímil desarrollo de una acción y sus peripecias mediante el solo accionar de un grupo de cantantes sentados en torno a una mesa. Evidentemente, allí sólo podía decirse «escuché una obra de Vecchi».

Nuestro itinerario nos ha permitido evolucionar sobre una de las cuestiones disputadas más apasionantes: la fusión de las artes, en este caso la interrelación de la música y la escena. Si el tema ópera nos ha ocupado con largueza, es en razón de que allí se dan los términos más aproximados para ese «ideal de perfección». Pero no es menos arduo reflexionar sobre qué significa y cómo debe ser la música cuando sube a escena y se reviste como un personaje que conoce todos los idiomas, adopta todas las edades y sexos y perdura, omnímoda, sin interesarse, o a pesar de los cambios escenográficos, coreográficos o de dirección de escena, aceptando tanto la indigencia como la opulencia, y muy lamentablemente a los que la respetan como a los que la manosean.

De todas estas colaboraciones o enemistades, descubre diariamente su vitalidad o su fragilidad. Sobre sus avatares resuenan todavía las palabras de Marco da Gagliano (1575-1642), uno de los últimos frecuentadores del cenáculo florentino: «Espectáculo de príncipes, en él se unen los más nobles placeres: la invención poética, el drama, la idea, el estilo, la dulzura de las rimas, el encanto de la música, el concierto de voces e instrumentos, la belleza del canto, la gracia de la danza y del ademán, la atracción de la pintura en las decoraciones

y en los trajes. La inteligencia y los más nobles sentimientos se encantan a la vez por las artes más perfectas que ha encontrado el genio humano.»

HORACIO LÓPEZ DE LA ROSA
Calle Tres de Febrero, 4750
BUENOS AIRES (ARGENTINA)

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Además de los libros citados:

DELLA CORTE Y PANNAIN: *Historia de la música,* España, 1950.

GISELE BRELET: *Estética y creación musical,* Buenos Aires, 1957.

ERWIN LEUTCHER: *La historia de la música como reflejo de la evolución cultural,* Buenos Aires, 1946.

JOSEF RUFER: *Músicos sobre música,* Buenos Aires, 1964.

PAUL CLAUDEL: *El drama y la música,* incluido en *El libro de Cristóbal Colón,* Buenos Aires, 1954.

OMAR ARGERAMI: *Psicología de la creación artística,* Buenos Aires, 1968.

J. M. ESTRADA: *La esencia del arte,* Buenos Aires, 1944.

JACQUES MARITAIN: *La poesía y el arte,* Buenos Aires, 1955.

NUEVOS POEMAS A GOYA

POR

ILDEFONSO MANUEL GIL

1

MUCHACHOS JUGANDO A SOLDADOS

Esos niños que juegan a soldados
prostituido el hombro por el arma,
esa torre caída y el silencio
pensativo de su campana;

esos redondos ojos inocentes
abiertos ante luces nacaradas
¿han de cerrarse un día ante las luces
pavorosas de la batalla?

Mientras están jugando, en ese instante
tan sin culpa, tan puro, la amenaza
culpable, impura, acecha entre sus juegos
¡tristes soldados de mañana!

2

EL ENTIERRO DE LA SARDINA

Toda esa mugre que alienta
carnaval alegoría,
la pradera polvorienta,
la obligación de alegría...
el escape del instinto
que rudamente armoniza
falda al aire, vino tinto
y miércoles de ceniza..
y ese cartel que enarbola
la jeta del tosco ibero,

son en la tarde española
razones de porque quiero.
¡Y porque sí!
Que manden bien o malmanden
me lo paso por aquí.

3

CAPRICHO

Labrador: tus sudores
Escritor: tu vocablo
Muchacha: tus amores
¡los lleva el diablo!
La vida es ventolera
y humo de paja,
su verdad sólo espera
quieta en la caja.
No repiques campanas
ni cascabeles,
alegorías vanas
secos laureles.
Hay que atarse las calzas
y hablar en plata
¡todo el oro que ensalzas
es hojalata!

4

LAS PINTURAS NEGRAS

—«Estoy pintando desde el fondo oscuro
de la vida, sabiendo que he caído
como tú y como todos en su trampa.
Tengo la inútil luz, la inexpresable
con sonidos, colores o palabras,
la luz de la verdad, la luz del vómito,
la viscosa presencia de la nada.
Todos muertos en pie, nacidos fetos,
criaturas de sombra, los malditos,
los cotidianamente desterrados,

criaturas del asco, hermanos míos,
a quienes amo y odio, los señores
esclavos, los fantasmas elocuentes
de grandes ideales sin sentido.
En mi paleta los brillantes tonos
de mis antiguos lujos han cambiado
su derroche en riquísima pobreza:
el humo denso de la destructora
hoguera y del ensueño destruido,
heces del vino y secos excrementos,
pus de hospital y sombra de crepúsculo,
rojos sucios de aurora y de gangrena,
negrura decisiva y la blancura
de la osamenta bajo el sol... colores
que exige la verdad: ya sólo quiero
pintar al hombre, a quien escupo y beso.



TRES POEMAS DEL TIEMPO

1

El tiempo está mirando
el lento movimiento de mi mano
las palabras que nacen
sobre el blanco papel recién llegadas
porque así lo han querido
lo han pedido
haciéndose a sí mismas
sorprendiéndome
cuando mi vigilancia estaba entera
a su acecho
saliéndome y metiéndose
en el hondón del sueño
en la sustancia
del sentirme vivir desconocido
hombre que está viviendo este momento
de trasparente luz en la tiniebla
de soledad
el tiempo...

2

Sol de agosto, en su fuego
feliz estoy sentado
al pie de las murallas de Daroca.
Vuelan las moscas, corren, giran, zumban
solícitas, seguras, adueñadas
del aire y de mi piel.
Estas paredes tienen muchos siglos,
esta piel mía tiene medio siglo,
estas moscas van a cumplir cien horas,
quizá sólo cincuenta,
y a todos nos contiene el mismo tiempo.

El mundo primitivo me posee,
me dejo estar en él, sencillamente
este calor y el sucio cosquilleo
y el mineral silencio redimido
de servidumbre del hablar diario
en el quehacer de la ciudad lejana
arrebatada loca por la prisa.

El sol cumple su oficio,
se me adentra en la piel, abre caminos
de pegajoso dulce calor hasta los huesos
y estar así,
tan sólo
estar al sol
se llena de sentido
y no quisiera ser más que esta carne
recorrida y picada suciamente,
esta piel de sudor abandonada
a las moscas y al sol.

3

Cada día el amor se fue creciendo
enriquecido en tanta confianza.
Ya clausuró su cuenta la esperanza,
mas cuanto prometió se va cumpliendo.

La juventud se está desvaneciendo
y no el amor que día a día avanza
hacia más perfección y más la alcanza
cuando en el corazón va atardeciendo.

Hay un triste placer, una hermosura
que sosiega el vivir y lo engrandece
viendo el tiempo en el rostro de la amada,

cada arruga tornándola más pura,
más bella en la medida que envejece,
más amorosamente codiciada.

Ildefonso Manuel Gil
19 Sweetbriar
Somerset, N. J. 08873 (USA)

JOSE MARIA EGUREN *

POR

JULIO ORTEGA

1. El poeta

José María Eguren (1874-1942) publicó sus primeros poemas en revistas de Lima hacia 1899. En 1911 aparece su primer libro: *Simbólicas*, que inicia una aventura poética distinta y rigurosa, totalmente insólita en el contexto literario peruano de esos años; por eso, una poesía intimista y marginal adquirió una resonancia polémica: Eguren contradice la poesía entonces en uso, enfática y declamatoria, cuyo lugar natural era el teatro. Pero esa situación polémica no se redujo a los inicios de esta aventura: incluso en su madurez Eguren siguió siendo un poeta que contradecía, ignorado y marginal, y por eso los comentarios y los homenajes de los más jóvenes tuvieron siempre un carácter reparador; Abraham Valdelomar, José Carlos Mariátegui y César Vallejo hablarán de él como el poeta distinto, solitario y único: la aventura de Eguren equivalía, para ellos, a la independencia radical de la poesía; Eguren era el insólito poeta que había asumido su destino, de modo excluyente y secreto, en la palabra poética (1).

Lo que Jorge Basadre llama en su libro *Equivocaciones* (1928) «la burguesía intelectual» reaccionó inmediatamente en contra de una poesía «simbolista» y «hermética». La crítica oficial fue siempre adversa; Clemente Palma no supo valorarlo; Ventura García Calderón no lo entendió nunca y aún en 1938 lo eliminó de su importante Biblioteca de Cultura Peruana, una compilación en la que Manuel González Prada fue relegado a «poeta satírico». José de la Riva Agüero se limitó a un

---

* Capítulo del libro *Figuración de la persona*, de próxima publicación en EDHASA, Barcelona.

(1) Eguren publicó en vida tres libros: *Simbólicas* (Lima, Tip. La Revista, 1911), *La canción de las figuras* (Lima, Tip. y Encuad. de la Penitenciaría, 1916) y *Poesías* (Lima, Biblioteca Amauta, 1929); este último libro reúne los dos primeros y agrega otros dos inéditos: *Sombra* y *Rondinelas*. *Poesías completas* (Lima, edición del Colegio Nacional José María Eguren, 1952) es una compilación incompleta. Más completa, aunque quedan aún varios poemas inéditos, es *Poesías completas* (Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1961), editada por Estuardo Núñez. Estuardo Núñez ha reunido también casi toda la prosa de Eguren en *Motivos estéticos* (Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1959).

discurso convencional a la muerte del poeta. La poesía de Eguren no sólo implicaba la negación de una retórica civil y declamatoria, también un síntoma más moderno: la separación paulatina entre el poeta y el público, entre la poesía y un lector pasivo; y también el profundo cambio en la misma imagen del poeta: su marginación social. Con Eguren la poesía reclama otro lector, otra relación para un diálogo más radical.

En 1916 aparece el segundo libro de Eguren: *La canción de las figuras,* que prologa Enrique A. Carrillo. Ese prólogo es, naturalmente, una defensa del poeta; el amigo requiere explicar las cosas desde el principio; simbolismo, dice, es la «interpretación figurada de la realidad» que «relaciona el mundo exterior con el interior»; su defensa es una convocación:

> Atención, críticos burlones, que os mofáis del símbolo, del verso libre y de la audición coloreada. Yo creo en la plena sinceridad de mi espíritu, que cuando se hayan extinguido muchas vanas palabras, aún resonará en los oídos de las generaciones futuras, como una música angélica, el llanto del niño de los robles en la curva del camino.

¿Cómo es Eguren entonces? ¿Cómo reacciona ante una circunstancia literaria semejante? Sus amigos lo retratan «orgulloso y humilde al propio tiempo»; Carrillo cuenta que «cuando lee, muy mal leídas, sus composiciones, suele interrumpirse para preguntar tímidamente, con una modestia que sorprende y conmueve: "¿Le gusta a usted? ¿Le parece bien?"» A César Vallejo, que lo entrevista en 1918, le dice:

> —¡Oh, cuánto hay que luchar; cuánto se me ha combatido! Al iniciarme, amigos de alguna autoridad en estas cosas, me desalentaban siempre. Y yo, como usted comprende, al fin empezaba a creer que me estaba equivocando. Sólo, algún tiempo después, celebró González Prada mi verso (2).

González Prada es uno de los amigos del poeta: una sensibilidad poética semejante los liga. «Al ilustre maestro D. Manuel González Prada» está dedicada *La canción de las figuras;* Luis Alberto Sánchez cuenta que esta dedicatoria le traería problemas a Eguren en su absurdo trabajo en la Junta de Vigilancia de Cheques Circulares. Cuando González Prada visitaba al amigo en su casa de Barranco, se escuchaban los «Dios me valga» y las «Ave María purísima» de las beatas que iban a misa de la iglesia de San Francisco, frente a la casa de Eguren. Otra figura insólita y rebelde en la Lima retrógada de ese tiempo.

Son los novecentistas los que entonces imperan en el panorama li-

(2) Esta entrevista ha sido recogida por JUAN ESPEJO ASTURRIZAGA: *César Vallejo. Itinerario del hombre* (Lima, Juan Mejía Baca, 1965, pp. 215-216).

terario: Riva Agüero, García Calderón, Alberto Ureta, Felipe Sassone, Luis Fernán Cisneros. Pero sobre todos ellos destacaba, naturalmente, José Santos Chocano, cifra de la retórica e imagen del poeta más opuestos a la aventura de Eguren.

El propio Eguren contaba que alguna vez le había mostrado a Chocano algunos de sus poemas, de los primeros que había escrito. «¿De dónde te has copiado esto? Se conoce que no los has trascrito bien porque tienen faltas de ortografía», bromeó Chocano. Durante la desmesurada coronación oficial de Chocano, Eguren se había mezclado entre los espectadores. Chocano, desde el estrado, lo reconoció y lo hizo subir, luego se fotografiaron juntos; la presencia de Eguren nos hace sentir precisamente la desmesura de esa fiesta a la que, más prudente, Ricardo Palma se había negado (3).

El reconocimiento de Eguren sería tarea polémica de la generación posterior: «Muerto González Prada, escribe Mariátegui, Eguren es el único entre nuestros mayores a quienes podemos testimoniar una admiración sin reservas» (4). La revista *Colónida,* de Valdelomar, le dedica un número (5). Pedro Zulén también prepara un número especial del *Boletín Bibliográfico de la Universidad de San Marcos* (1924) en homenaje al poeta; acto que constituyó un verdadero desafío, pues se trataba de una publicación oficial (6). En 1929, cuando aparece *Poesías,* que reúne los dos libros de Eguren y agrega *Sombra* y *Rondinelas,* Mariátegui convoca a los escritores de su generación en el más importante homenaje que se le dedicó, en la revista *Amauta:* escriben allí Basadre, Sánchez y Mariátegui, que inserta su ensayo sobre la poesía de Eguren que aparece en el «Balance de la literatura», el último de sus *7 Ensayos* (1928) (7). En 1920 Isaac Goldberg había destacado la poesía de Eguren y en 1930 Max Darieaux lo llama «el más artista de los poetas americanos» (8). En 1932 aparece el primer libro dedicado a su obra: *La poesía de Eguren,* de Estuardo Núñez (9).

---

(3) Luis Alberto Sánchez *(La literatura peruana,* Asunción, Edit. Guaranía, v. 6, p. 331) asegura que Chocano, a su regreso al Perú, reconoció en Eguren un gran poeta. En 1922, precisamente para la coronación del modernista, Eguren escribe su poema «A Chocano», que luego incluye en *Sombras.*

(4) En el homenaje de *Amauta* (Lima, núm. 21, febrero-marzo 1929).

(5) *Colónida,* Lima, núm. 2, marzo de 1916.

(6) *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos,* Lima, núm. 15, diciembre de 1924.

(7) *Amauta,* Lima, núm. 21, febrero-marzo 1929. También escriben sobre Eguren: Xavier Abril, Estuardo Núñez, María Wisse, Gamaliel Churata, Julián Petrovick y Julio del Prado.

(8) Isaac Goldberg: «José María Eguren», en *Spanish-American Literature* (Nueva York, Brentano's, 1920, pp. 296-306; traducido por R. Cansinos-Asséns como *La literatura hispanoamericana,* Madrid, Edit. América, 1922); Max Daireaux: *Littérature Hispano-américaine* (París, Editions Kra, 1930, pp. 154-155).

(9) Estuardo Núñez: *La poesía de Eguren* (Lima, Ed. Perú Actual, 1932).

El poeta vive completamente aislado, rodeado por una mínima admiración que le basta, pero también algo atemorizado por la polémica en torno suyo. Jorge Basadre, en 1928, lo retrata como «un locuaz hombrecillo vestido de negro que conversa en las esquinas. En el cuello de pajarita, la corbata hace un nudo desmesurado que tiende a desatarse. Ropa modesta. Un hongo tapa mal el cabello abundante que empieza a ser gris. Lejano parecido con Edgard Poe a la vez que un absurdo recuerdo fugaz de Charles Chaplin» (10). Sánchez lo recuerda «con un saco negro y un pantalón a rayas, tocado con un hongo negro, menudo, pequeño». Llevaba una máquina fotográfica en el chaleco; esa máquina, pequeña como un dedal, es una de sus leyendas de artífice: la había construido él mismo, amante de la fotografía («espejo luminoso del recuerdo», la llama), y de la miniatura, que es la pasión de su diseño.

También pinta. Pequeños óleos y acuarelas de paisajes difuminados y transparentes; busca combinaciones y sueña con una mezcla química que produzca colores fosforescentes. Construye torres de hojalata, que ilumina por dentro; objetos de vidrio, que decora. Y también se acerca al collage: llena páginas con figuras recortadas de toda clase de revistas.

En 1923 había declarado en un reportaje, en *Variedades,* que la felicidad para él consistía en «vivir un ideal y morir joven» (11). Ese gesto es sólo romántico en la añoranza: en Eguren desaparece también la tradición modernista de una realidad ávidamente vivida por los sentidos, y se anuncia más bien la otra tradición de la modernidad: la conciencia aguda y solitaria del poeta, el ejercicio alquímico que el simbolismo sueña para las palabras; por eso en Eguren prevalece una actividad decantatoria, mesurada y lúcida, que se resuelve en un idealismo estético. Poesía de la irrealidad, Mariátegui casi lamentaba llegar a la conclusión de que en ella subsistía un espíritu aristocrático que se muestra en la evasión ante la realidad (12).

Esa conclusión de Mariátegui no nos parece ya válida. Provenía más bien de pensar al poeta como producto de una familia burguesa, propietaria, que se había depredado paulatinamente hasta la pobreza de Eguren. Esa «evasión» no es sino la aventura de un mundo personal que se afirma en la misma irrealidad; destino radical que ni siquiera sospecha la posibilidad de una disyuntiva. Desde los primeros

(10) Jorge Basadre: «Elogio y elegía de José María Eguren», en *Equivocaciones* (Lima, La opinión nacional, 1928, pp. 14-30).

(11) En *Variedades,* Lima, 1923; recogido por Estuardo Núñez en su compilación de *Motivos estéticos,* pp. 225-226.

(12) Mariátegui: «Eguren», en «Balance de la literatura», *7 Ensayos de Interpretación de la realidad peruana* (Lima, Biblioteca Amauta, 1967, undécima edición, pp. 254-263).

textos Eguren aparece destinado por la imaginación: su idealismo espiritualista alimenta esa fantasía desrealizadora que, sin embargo, irá a reconocer también un íntimo debate antitético: la agonía dual de una existencia que la imaginación poética quiere salvar, y en esa agonía esta aventura *irreal* revela toda su implicancia *real*.

Esa irrealidad es también vida concreta en este poeta insólito: su fidelidad a sí mismo lo había mantenido alejado de cualquier otra opción, en una pobreza material absoluta; moriría prácticamente de inanición, pobre y enfermo, sin más ayuda que la de sus amigos, los que lo habían sostenido, en secreto, sin que él se enterase de ello jamás. «Su vida ha sido un constante batallar con el infortunio. Esfumóse su patrimonio y las tierras de sus mayores, y hasta el techo que heredara de sus padres desapareció sin que él mismo supiese cómo», dijo su amigo Luis Alayza en un discurso (13). Cuando José Gálvez es nombrado ministro de Educación, los amigos gestionan para Eguren un puesto más o menos ficticio y Gálvez lo hace nombrar bibliotecario del Ministerio. Pero el poeta se niega a ese gesto piadoso: «Si me van a pagar, tengo que ir», dice, y diariamente emprende una penosa caminata desde Barranco hasta el centro de Lima («no tenía dinero para los pasajes», cuentan sus amigos), sólo que esa caminata se vuelve menos penosa cuando decide hacerla por encima del extenso muro que unía entonces la ciudad al balneario de Barranco; con su invariable costumbre, elige esa vía para estar alerta en su cacería de imágenes: flores, plantas, insectos; se distrae: a la caza de un detalle, se descubre otra vez en Barranco. Cuando pierde su casa de Barranco tiene que ir a vivir, con sus dos fantasmales hermanas mayores, a un segundo piso en el centro de Lima: «mi jaula de acero», lo llama. Sus amigos inventan un método más seguro para protegerlo: un ficticio admirador norteamericano de su pintura, decidido a adquirir todo lo que pinte. No se casó nunca, por timidez: «He dejado pasar la oportunidad de ser feliz con una mujer, por escrúpulo. En estas cosas el hombre debe ser muy delicado», declaró en un reportaje. Como Borges, Eguren tal vez pudo haber dicho que nada le había ocurrido más importante que una frase leída.

2. El pretendido infantilismo

Casi todos los críticos coinciden en un juicio equívoco al hablar de Eguren: su «infantilismo». Aunque Mariátegui y Sánchez se decla-

---

(13) Ese discurso, leído en el cementerio de Lima, es recogido por *Mercurio Peruano* en su número de homenaje a Eguren (año XVII, núm. 182, 1942, pp. 271-275. El número incluye también los discursos de Riva Agüero y Manuel Beltroy, un recordatorio de Isabel de Jaramillo («Palabras y recuerdo de José María Eguren», pp. 261-263) y textos de Martín Adán y Estuardo Núñez.

ran en desacuerdo con ese criterio, terminan aceptándolo. «Sus tormentos, sus pesadillas son encantadora e infantilmente feéricos», afirma Mariátegui; y también: «Eguren interpreta el misterio con la inocencia de un niño alucinado y vidente.» Basadre escribe: «Eguren no es ni oscuro ni infantil. Ante todo ambos términos se excluyen. El niño puede ser incoherente, mas no oscuro.»

Enrique Bustamante cuenta que Eguren escribió sus primeros poemas para sus pequeños sobrinos. Y, por cierto, varios poemas utilizan ritmos de canciones infantiles, y también incorporan juegos y personajes de la infancia. Pero precisamente estas formas suponen una conciencia que las elige y diseña: la agudeza de ese diseño es también una lucidez expresiva, que objetiva el poema y lo hace válido como tal; y lo que esa elección revela no es, por cierto, simple regusto infantil, sino una obsesión más íntima e importante en el poeta, que en la infancia encontró el contexto más vivo para expresar los conflictos de una antítesis agónica. También esos poemas revelan otra tendencia en Eguren, que está en su escritura de modo esencial: la tendencia lúdica, el juego secreto de las formas mínimas.

Por ello mismo es totalmente inexacto hablar de una actitud infantil ante el mundo. El candor de Eguren es una forma de su sensibilidad: la agudeza con que transparenta los objetos; y también, en el fondo, ese candor se convierte en la mirada alucinada de un poeta que persigue una inocencia original; belleza, misterio, sueño transitorio, ideal, son palabras que anuncian —en una época concreta— el idealismo poético de Eguren que —en cualquier época— es por cierto la posibilidad de una poesía radicalmente espiritual, forma y signo de una aventura interior que sueña la armonía de una conciliación. A través de sus símbolos personales, Eguren nos muestra el debate y el encantamiento de esa aventura.

La biografía de Eguren, posiblemente, ha impuesto a la crítica el criterio simple de «lo infantil». Ese hombre espectral, insólito y poco real, sólo podía ser entendido, con buena fe y con ingenuidad, como un niño extraviado en la realidad, no como un poeta radical que en su desligamiento de la realidad (o simplemente de la realidad confundida con su malentendido, «lo cotidiano») vivía la otra alianza de su aventura. Sus amigos y sus críticos vieron en las escenas infantiles de esta poesía el cándido poeta que parecía jugar. No vieron otra cosa: el horror de ese juego, la mirada del poeta asaltada por el pavor, la vida y la muerte que Eguren quiso mostrar en toda su fragilidad en una reiterada escena infantil.

3. El mundo del títere

En la «Marcha fúnebre de una marioneta» (14) el poeta nos introduce a una de esas escenas: «La farándula ha llegado de la reina Fantasía.» El poema cuenta que se va enterrar a una muñeca muerta; y aun en el ritmo festivo y la musicalidad ligera, otro plano se sugiere: el secreto sentimiento de una tragedia oculta. Una niña juega esa ambigua ceremonia: Paquita, que «siente anhelo de reír y de bailar». La antítesis aparece: «La penumbra se difunde por el monte y la llanura, / marionette deliciosa va a llegar a la temprana / sepultura.» Y al final:

Tembló el cuerno de la infancia con aguda melodía
y la dicha tempranera a la tumba llega ahora
con funesta poesía
y Paquita danza y llora.

Danza y llora: el último verso revela el juego antitético que es esencial a la poesía de Eguren. Una diáfana alegría es invadida por una tragedia difuminada; aun cuando el poema opte por el punto de vista del juego —sobre todo en el juego infantil—, el otro término de la figura emerge y la antítesis se produce; se produce sin énfasis, más bien se sugiere, y a veces incluso el ritmo festivo parece enmascararla. No en vano en ese mundo de niños que juegan el papel central lo ocupa un personaje definitivo: el títere —que resume a las marionettes, dominós y grandes duendes infantiles—, personaje de una narración lúdica que se resuelve en tácita tragedia. Esa íntima escisión, esa obsesiva dualidad trágica, adquiere su ambigüedad y su agudeza precisamente en el espectáculo inocente del juego infantil.

En «El pelele» el poeta narra otro juego: un grupo de niñas, «princesas rubias», se divierten con un muñeco que de pronto adquiere vida propia: «festivas (lo) marean en cálida ronda; / y el loco se duele». Esas niñas «lucen divinos destellos», pero poseen también —desde el juego inocente y cruel— otra dimensión:

la luz en el canto, el sueño en las ondas,
animan ingenuas las núbiles blondas,
princesas del mal.

---

(14) *Simbólicas*, en *Poesías completas*, edición de Estuardo Núñez, pp. 36-37. Citaré aquí por esta edición.

Sobre todo el adjetivo *ingenuas* delata la mirada del poeta: él no participa de ese juego infantil, lo diseña porque otra dimensión se le revela allí. El pelele que está «temblando de horror» «se muere del alma, de escondido mal». Al final, las niñas que han cantado llevan

sin duelo, del pobre pelele caído en el suelo
el triste ataúd (15).

También titiritesco es su conocido poema «El duque» (16), donde Luis Monguió cree ver la sublimación de alguna experiencia dolorosa y Estuardo Núñez una irónica sátira social. Pero en el poema vuelve un personaje que ya conocemos: Paquita, lo cual delata otra vez una escena infantil; en efecto, el duque Nuez va a casarse con la hija de Clavo de Olor; se espera al novio para la ceremonia, pero el novio no viene: «se lo ha comido Paquita». Los personajes son, por cierto, muñecos hechos de alguna pasta dulce: la niña juega a la boda; sólo al final el poema nos delata el juego infantil, es decir, el punto de vista del poeta en la caricatura que ha diseñado. Un texto lúdico, por eso, que al final se decide por el gesto cruel.

Otro poema guiñolesco es «Juan Volatín», escrito, según Isabel de Jaramillo, a partir de un sobrino del poeta. Aquí, en un ritmo de juego pleno, también aparece la antítesis:

Y la lámpara amarilla
fulgente reverbera;
. . . .
presenta el escenario
de tierna juventud
y el campo funerario
cuál lóbrego ataúd (17).

«El dominó» (18), un «dominó vacío, pero animado», es más directamente un personaje trágico: sólo en su rareza, y en el horror que lo anima.

El títere aparece como la silenciosa víctima de una cualidad que lo pone en función en la risa y la tragedia. Esa dualidad es una primera instancia de esta poesía, y el mismo lenguaje intentará asumirla para integrarla a una visión poética que conjuga. Por eso, como veremos, este debate adquiere su presencia sobre todo en el lenguaje.

---

(15) *Simbólicas*, pp. 58-59.
(16) Páginas 71-72.
(17) Páginas 76-81.
(18) Página 73.

4. La antítesis

Pero esa antítesis no sólo se da en una escena de juego infantil, sino que es una constante más amplia. En «Ananké» (19) leemos: «Tienes la frente azul y matutina; / es un goce fatal que la ilumina». En «Las bodas vienesas» (20): «y llega con flores azules de insania / la bárbara y dulce princesa de Viena»; «y al compás alegre de enanos deshechos / se elevan divinos los cantos nupciales». En «Alma tristeza» (21) se dice:

¡No volverá el día argentado,
ni la belleza que mi alma adora!
¡ojos de pesar llenos de aurora!

El último verso es característico: la antítesis se da de modo inmediato y sus dos términos suponen una misma situación. En «Flor de amor» (22) una mujer besa la adormidera:

Luego desciende,
y en los labios de la mimosa
deja su sangre venenosa.

Este juego antitético del poema sin duda es la refracción del idealismo del poeta: la vida se sugiere a la vez con horror y belleza; en la misma fantasía figuradora, esa actividad contradictoria se establece; no es, por ello, un idealismo simple, sino una visión irrealizadora que asume la existencia en su ambigüedad, sin eludir las sombras en la misma figuración que libera. Esa ambigüedad es aguda e implícita: no aparece como simple testimonio, aparece transfigurada en el símbolo y así su incidencia es mayor. En su propia fantasía irreal, el poeta nos hace ver, otra vez, una realidad develada y encubierta, doble y única, alucinada por la versión fantástica de su íntimo pavor. En «Las Señas» (23) el poeta escribe:

De fronda triste me han llamado
¡dulce horror! las dos Señas;
y hay un peligro desolado
en las flores risueñas.

Ese es el camino de la antítesis: no sólo implicar una escisión, también referir el abismamiento de la mirada ante la muerte, el misterio o lo desconocido; y cuando las evidencias desaparecen, emerge por

(19) Página 44.
(20) Páginas 45-46.
(21) *La canción de las figuras*, p. 106.
(22) Página 107.
(23) *Simbólicas*, p. 43.

cierto el poder figurador del poema: una figura no sólo cuaja una experiencia, sobre todo abre la posibilidad de referir esa experiencia *a otra parte* para iluminar así la dimensión más insólita de lo vivido; otra parte que es la ausencia de explicaciones, un espacio ignoto y esencial, que obsesiona al poeta: no sólo por la íntima añoranza de la trascendencia idealista que lo anima, también porque su visión poética le descubre que la realidad se manifiesta a medias, que sobre todo se oculta, y por eso la palabra persigue referirla en su alucinación:

Desde la aurora
combaten dos reyes rojos,
con lanza de oro.

Por verde bosque
y en los purpurinos cerros
vibra su ceño.

Falcones reyes
batallan en lejanías
de oro azulinas.

Por la luz cadmio,
airadas se ven pequeñas
sus formas negras.

Viene la noche
y firmes combaten foscos
los reyes rojos (24).

La manía interpretativa de la crítica ha simplificado este poema cada vez que ha propuesto su explicación: el bien y el mal, el día y la noche, como si el poema escamoteara un tema común en un hermetismo simple; precisamente un inventario temático de Eguren lleva a esa distorsión de la lectura. Las correspondencias que, en el texto y en ningún otro lugar, permiten deducir una significación poética, y no de otro tipo, son correspondencias naturalmente establecidas por el mismo poema, por la referencia que crea un código abierto y ceñido a la vez. En el poema citado esas correspondencias son una simetría diáfana y aguda: la objetividad del lenguaje diseña sus símbolos sin otra alternativa que su funcionamiento verbal en el texto. En un paisaje de colores cambiantes y a lo largo de un día perpetuo los reyes rojos combaten indeclinables; son dos reyes idénticos y opuestos: hay un acuerdo fundamental en el combate, y ese acuerdo crea precisamente la armonía dramática que el poema nos sugiere. Este combate y este

(24) «Los reyes rojos», p. 61.

acuerdo tienen así una resonancia mítica: recurso y retorno, tiempo lineal y tiempo circular, el combate es a la vez una alianza, un trabajo profundo en un plano cósmico y esencial; y también una cifra clara y oscura que encanta y abisma en su realidad verbal, en su perfecto diseño absorto, en su ritmo deducido del ritmo reiterativo de los mitos.

Así, en este poema, convertida en figuración pura, la antítesis se trasciende. La alta conciencia verbal de Eguren se revela también en estos poemas que figuran símbolos finales, sin más explicación que ellos mismos, y con una resonancia mítica atenuada; símbolos que son personajes u objetos miniaturescos que se proyectan en planos cósmicos. Esa inteligencia expresiva acude en estos poemas a estanzas de tres versos, y a veces de cuatro, en una forma novedosa y tradicional a un tiempo; esa distribución sobre todo permite el diseño más ceñido y deja de lado la melodía, que los poemas de verso más amplio reclaman en Eguren en la pauta rítmica; más bien, la música de estas estanzas es asordinada, apenas sostenida por la aliteración que tiende a la tonalidad neutra; y también en el ritmo ese tono se precisa en la reiteración del sentido, que la transposición sintáctica hace variar en la forma.

5. El contorno

Esa búsqueda del símbolo en la poesía de Eguren reconoce varias instancias. Además de los poemas que, como «Los reyes rojos», adquieren un valor independiente y suficiente, hay otros textos en los que el plano significativo se aproxima más al objeto elegido, lo invade y a veces lo absorbe. Pero también en otros poemas Eguren se decide a extremar la independencia del poema y vivifica objetos, personajes o animales espectrales; cuando esos personajes, como «Los ángeles tranquilos», poseen una implicancia directamente fantástica, esos textos adquieren mayor poder expresivo; en el caso opuesto, cuando accede a vivificar personajes muertos, el poema se hace más bien evanescente, y pierde el rigor de su diseño en la tentación de una atmósfera que se licúa. Por ejemplo, en la serie de poemas «Noche», donde el poeta pregunta por una niña muerta; no obstante, esos poemas tienen otro interés, según veremos.

Pero esta necesidad de figurar otra dimensión para la realidad, este íntimo temblor ante lo desconocido, que la poesía misma quiere manifestar en sus alegorías suficientes, no ignora el origen de su actividad: el asombro por la realidad más visible y sencilla. Paisajes leves,

es cierto, pero que en la pasión por el diseño revelan el deseo de recuperarlos en el instante de su presencia más plena. Hay en Eguren un panteísmo decantado, que no se complace en la materia misma, sino en la alucinación de esa materia: paisajes adelgazados por una mirada que les confiere la intimidad de su asombro y los desnuda en sus datos más sencillos y alucinados.

Los objetos del paisaje, por eso, se animan en una resonancia a veces legendaria; los halcones «semejan / seres gigantes... / la sombra de las edades» (25), otras veces en el espectáculo de su inocencia implícita: «En la curva del camino / dos robles lloraban como dos niños» (26). Animación que sobre todo es síntesis de sensaciones: «Yo recuerdo la rondalla / de la onda florida de la mañana» (27). Paisajes que también son un íntimo y gozoso deleite del lenguaje y la forma en la exactitud de la visión:

La plazuela galana
simula un juguete
de pino.

En las tejas rojas
y sombrías
la tarde sueña.

Y viene el niño rubio
de los palotes,
con la nurse dorada
y el dogo (28).

Juego de transparencia y de intimidad, de alta conciencia expresiva y sensible poder evocativo, que sobre todo aparece —su libertad figuradora— en el último libro, *Rondinelas.*

Una visión estética de la naturaleza está en esta recuperación admirada del contorno. En varios poemas el poeta emplea referencias musicales o pictóricas, como términos de una equivalencia estética que precisan el objeto; aquí evoca un sueño:

Así, su memoria me traía
las baladas de Mendelssohn claras;
pero ni Beethoven poseía
la tristísima luz de esas caras (29).

---

(25) «Los alcotanes», pp. 83-84.
(26) «Los robles», p. 70.
(27) «Los robles», p. 70.
(28) *Rondinelas,* «Témpera», pp. 225-226.
(29) *Simbólicas,* «Reverie», p. 40.

El viento, en la marisma, entona «la canción de Schumann vesperal» (30). También: «su palabra era / como aquel preludio de Chopin, lejano» (31). Hay niñas que relaciona a Van Dick (32), y habla de los «platinosos apuntes de Goya» (33). Ese mecanismo había estado ya en el modernismo, pero en Eguren no es sólo esteticismo, sino sugerencia de una emoción que se enmascara en la referencia. El paisaje posee, además, su propia vivificación en un arte que lo define, ya sea como íntima voz o como espectáculo puro:

Mientras que oyen que cunde
tras los cañares
la canción fugitiva
de esos lugares (34).

En el «Lied V» se lee:

La canción del adormido cielo
dejó dulces pesares;
yo quisiera dar vida a esa canción
que tiene tanto de ti
. . . .
La celestía de sus ojos dulces
tiene un pesar de canto (35).

Asimismo, en «Efímera»: «Y en tu vuelo, soñando buscas la orquesta, / de la luz nacarina por la floresta» (36). Estas citas quieren ilustrar no sólo una manera de asumir el paisaje, sino, sobre todo, la íntima alegría con que el poeta recupera los datos de un mundo que conjuga:

Las totoras caídas
de ocre pintadas,
el verde musgo adornan,
iluminadas (37).

La palabra «paisaje» es ciertamente exterior; el poeta asume un lenguaje para referir, desde su visión encantada, un mundo que en su misma diafanidad se nos aparece intensamente ganado, rendido al se-

(30) «Lied II», p. 57.
(31) *Sombra*, «Visiones de enero», p. 191.
(32) *La canción de las figuras*, «Antigua», p. 119.
(33) *Sombra*, «Visiones de enero», p. 194.
(34) *La canción de las figuras*, «Marginal», pp. 99-100.
(35) Páginas 123-124.
(36) Página 133.
(37) «Marginal», p. 99.

creto deleite combinatorio de la poesía. «Con figuras encendidas / la pantalla de la vida» (38), escribe Eguren.

Y todo ello se relaciona con un sentimiento fundamental: el asombro ante la existencia de las cosas, la mirada que se alucina ante la presencia del mundo que desnuda. Por eso, no es extraño que ese sentimiento posea una íntima implicación *religiosa:* en el espectáculo diáfano del mundo, Eguren comunica en su asombro un elogio y una adoración. Los «ángeles tranquilos» «modulan canciones santas» (39). La mañana es una «misa / verde» (40). El humo subía «como de incienso» (41). La paz está en el campo «y en la mágica luz del cielo santo» (42). «El curvo peregrino / transita por bosques adorantes» (43). Los elefantes «ululan al sauce muerto, / gigantes, arrodillados» (44). El poeta ve una «mantide rezadora», sueña una «luz sagrada», ve «saltamontes dorados» que «rezan» (45). Y por todo ello hay una «mística blancura», una «mística niebla», una «mística muerte del día», una «mística sala» (46). En «La oración del monte» leemos:

Hoy el doliente esquilón
llama a la santa oración
en lo más hondo del monte.

Reza el olmo secular,
el afligido sinsonte
y el insecto militar.

Posados en peñas moras,
el milano y el azor
siguen con rudo clamor.

Luego esdrújulo martín
junto a las aguas cantoras,
donde templó su violín.

Con su bordón penitente
allí, el pálido mongol
reza bañado de sol.

(38) *Rondinelas,* «La noche de las alegorías», pp. 232-233.
(39) *La canción de las figuras,* «Los ángeles tranquilos», p. 91.
(40) *Simbólicas,* «La dama I», p. 53.
(41) «Los robles», p. 70.
(42) «Los robles», p. 70.
(43) *La canción de las figuras,* «La sangre», p. 92.
(44) «La muerte del árbol», p. 98.
(45) "Mantide rezadora", en «La noche de las alegorías» *(Rondinelas,* p. 232); "luz sagrada", en «La niña de la garza» *(Rondinelas,* p. 211); "saltamontes dorados" que "rezan", en «Los alteres del camino» *(Rondinelas,* p. 258).
(46) "Mística blancura", en «Lied II» *(Simbólicas,* p. 57); "mística niebla", en «Nocturno» *(La canción de las figuras,* p. 97); "mística muerte del día", en «Avatara» *(La canción de las figuras,* p. 130); "mística sala", en «Patética» *(Rondinelas,* p. 219).

Arcano sueña pedir,
el hombre planta fakir
rendida la mustia frente,

De la montaña el varón
dice su bronca oración
desde el ocaso al oriente (47).

Oración de hombres, animales y plantas: presencia que se exalta a sí misma en el misterio de su propio existir. Y también: un lento clamor que el poema va modulando en la sabiduría de su capacidad expresiva: repárese en las aliteraciones —y en las varias rimas consonánticas— que crean la música del poema en la reiteración del sonido *o;* alternativamente, en las estanzas primera, tercera, quinta y séptima, ese sonido grave y oscuro gana para el poema su propia música de oración. Ese trabajo expresivo del poema anuncia, por cierto, la riqueza comunicativa de estos textos: en la alta posibilidad de un refinado ejercicio técnico, Eguren consigue agudizar la emoción; encantamiento verbal y lucidez elaboradora se ligan así en una aventura creadora de notable poder.

Estos textos, por otra parte, revelan también otra propiedad esencial en Eguren: el camino depurador de su poesía, la actividad ascética que la dirige y transparenta.

6. Dos poéticas

Una reflexión sobre la poesía como aventura deslumbrante preside el trabajo poético de Eguren: visión interior que encanta la realidad, transparencia que es develamiento del mundo en la palabra absorta. En *La canción de las figuras* dos poemas aluden a la poesía. El primero es «La niña de la lámpara azul»:

En el pasadizo nebuloso
cual mágico sueño de Estambul,
su perfil presenta destelloso
la niña de la lámpara azul.

Agil y risueña se insinúa,
y su llama seductora brilla,
tiembla en su cabello la garúa
de la playa de la maravilla.

---

(47) *La canción de las figuras*, pp. 103-104.

Con voz infantil y melodiosa
con fresco aroma de abedul,
habla de una vida milagrosa
la niña de la lámpara azul.

Con cálidos ojos de dulzura
y beso de amor matutino,
me ofrece la bella criatura
un mágico y celeste camino.

De encantación en un derroche,
hiende leda, vaporoso tul;
y me guía a través de la noche
la niña de la lámpara azul (48).

Playa de la maravilla: esta imagen es el espacio poético para Eguren; lugar del asombro y la aventura: destino irrevocable y camino encantado. La niña de la lámpara azul —irreal, tenue, y al mismo tiempo poseída por su función precisa— figura con su profunda inocencia y su profundo conocimiento este camino a través de la noche hacia esa otra vida de la poesía. Irrealidad conquistada, el poema sugiere también, en su exacto y abierto diseño, la intimidad de un destino poético que ha hecho de la palabra su verdad, su desenlace más real. Esa armoniosa respiración verbal, esa vívida pasión familiar, anuncia, por cierto, el radicalismo de esta aventura creadora, su sencilla y excluyente opción. En la otra poética del libro, *Peregrín cazador de figuras,* el acto poético se figura más directamente:

En el mirador de la fantasía,
al brillar del perfume
tembloroso de armonía;
en la noche que llamas consume;
cuando duerme el ánade implume,
los órficos insectos se abruman
y luciérnagas fuman;
cuando lucen los silfos galones, entorcho
y vuelan mariposas de corcho
o los rubios vampiros cecean,
o las firmes jorobas campean;
por la noche de los matices,
de ojos muertos y largas narices;
en el mirador distante,
por las llanuras;
Peregrín cazador de figuras,
con ojos de diamante
mira desde las ciegas alturas (49).

(48) Página 89.
(49) Página 125.

Peregrín, naturalmente, proviene de *peregrino:* máscara del propio poeta, que deambulaba a la caza de las imágenes. La fantasía es un mirador: perspectiva irreal y real: imaginación que adquiere sus figuras en el poder de la mirada. Esa mirada suscitadora requiere de una condición que a su vez la suscita: la coincidencia temporal del espectáculo, que los sucesivos «cuando» van presentando en el texto. La armonía como contexto que no se fija, sino que se libera en visión (brillo) y perfume trémulo; por eso: noche de fuego, develamiento y presencia de otra realidad en el poder de la poesía, en la aventura del conocimiento místico de la poesía. El ánade implume duerme: acaso el día que deja paso al trabajo órfico de esos insectos fantásticos; un breve bestiario fantástico aparece: comparsa guiñolesca, un poco festiva y un poco grotesca; el poeta aparece rodeado por la actividad de ese bestiario que tal vez sugiere para su propia función alguna resonancia mítica, alguna legendaria farándula de animación. Noche animada por los matices: fantasía y soledad que el poeta puebla con su visión encantatoria. La mirada del primer verso trastoca los ojos: mirada que en el último verso se convierte en el espacio habitado. Así, este poema nos habla de la actividad poética y su maravilloso recorrido: visión que transmuta y que puebla el mundo con la realidad de su propia aventura figuradora.

En el primer poema: poesía como destino asumido y deslumbrante; en el segundo: poesía como actividad gozosa y maravillada. Por eso, aventura fantástica que se diseña a sí misma para referir una realidad vivida como asombro.

7. La niña: resonancias

En las escenas infantiles de esta poesía se reiteran varias niñas y princesas, pero en otros poemas una niña parece obsesionar al poeta: anécdota concreta, alegoría y símbolo, este personaje recorre la obra de Eguren como una extraña fijación. En las prosas estéticas que escribió en 1930 y 1931, en el recuento libre de su propio mundo poético, ese personaje aparentemente se precisa. En «Eufonía y canción» leemos: «La melodía y las palabras de una cantinela me recordaban una de ellas. Era una niña de ojos azulinos de luminez incomparable» (50). También en «Metafísica de la belleza»: «En el panorama del pasado se confunden con los sueños los infantiles recuerdos. El primer paisaje que vivimos en la vida, lleno de claridad celeste, la primera canción de dulzura, la niña luminosa que más tarde buscó nuestra juventud para

(50) *Motivos estéticos*, p. 46.

el amor. Todo fue un sueño» (51). Allí mismo cuenta un sueño reciente: la niña se le aparece y le dice su nombre: «Me llamo "Despierta"»; el nombre es también una orden y el poeta deja de soñar. «¿Dónde estará Despierta? ¿Será una llamada? ¿No habrá nacido todavía o vivirá a mis ojos ignorados? Lo sabrá el poder que encarna las fantasías y dramatiza la sombra.» Nuevamente, en «La esperanza», la niña es profundo signo de analogía: «Pero lo más excelso de ella es su piedad suprema. Ella no nos abandona desde el aleteo infantil, en los años de rosa y en nuestras .ansias de infinito. Esa la niña color de cera de los amores. Cuando la sombra cae y se han oscurecido los matices amables, en las vísperas del camino negro, donde no se vuelve, herido de la vida implacable, aparece la niña de la cera simbólica, la lámpara de mi tarde; con la piedad creciente, con la piedad florida, como la luz de un sueño: la Esperanza» (52).

En el testimonio de la madurez, en el recuento de las analogías de su mundo, el poeta recupera a este personaje central, tal vez el símbolo más íntimo de su propia aventura poética. Personaje de la memoria, símbolo del tiempo perdido, fantasma onírico, símbolo del otro tiempo inédito, en sus prosas Eguren la recobra en su fijación y en su mutación ideal. Volvamos a sus poemas para reconstruir el símbolo en su primera experiencia: la anécdota obsesiva que se irá a transmutar.

«Antigua» (53) es el poema que desarrolla esa anécdota inicial; el poema se sitúa en el paisaje de una hacienda: un ambiente colonial, hecho de presagios, y a la vez un mundo festivo en los juegos de los niños. Una persona colectiva narra la historia: los niños oyen misa cuando llega un coche y en él una niña «de Van Dyck flor»:

Estaba de blanco vestida,
con verde ceñidor gentil,
su cabello olía a muñeca
y a nítido beso de abril.
Diamante era en luces añosas,
luz en cofre medioeval;
acallaba aroma de cirio,
con su perfume matinal.

La niña se incorpora a los juegos: corre por las acequias y jardines entre los pájaros. Y al final:

Mas ella lanzó agudo grito
a un pájaro reptil zancón,
y los orantes la rodearon
blancos de desesperación.

---

(51) Página 67.
(52) Página 110.
(53) *La canción de las figuras, op. cit.*, pp. 118-122.

En su cara sombras de muerte
y de amargura descubrí:
tenía en la pierna celeste
un negro y triste rubí.

La minuciosa descripción del ambiente, difuminado y preciso a un tiempo, la tonalidad narrativa del extraño romance que sugiere los presagios, conducían así al desenlace trágico de los juegos; la niña muere herida por un reptil y este descubrimiento se hace obsesión. El primer poema de *Sombra*, «La muerta de marfil», parece hablar de esta misma niña:

Contemplé en la mañana,
la tumba de la niña;
en el sauce lloroso gemía tramontana,
desolando la amena, brilladora campiña.
. . . .
Al ver oscuras flores
libélulas moradas, junto a la losa abierta,
pensé en el jardín claro, en el jardín de amores
de la beldad despierta.
. . . .
Murió canora y bella;
y están sus restos blancos como el marfil pulido (54).

La serie de poemas que Eguren titula «Noche» muestran más desesperadamente la muerte y su pavor: el poeta escucha extrañas señales, dialoga con un espectro, su dolor y desesperanza se traducen en escenas casi fantasmales, ambiguas y angustiadas. La «Noche I» (55) repite: «¡ay, tus pasos, ay, tus pasos!»; en la «Noche II» (56), el poeta convoca el espíritu de una mujer que le dice: «fui fugaz en la tierra y he muerto sin pecado». En la «Noche III» (57), más bien, el poeta ve el fantasma de un monje que ríe «con inmóvil risa oscura». Esta pregunta por la muerte está hecha con pavor: el poeta descubre la fragilidad de la existencia en la muerte repentina de una niña, y lo angustia la posibilidad de que el dolor se continúe en la muerte. En sus textos en prosa, esa pregunta estará implícita cuando el poeta afirme su fe en que los sentimientos nos sobrevivirán de algún modo ideal y estético. Todavía en «Visiones de enero» (58) vuelve esa niña que obsesiona, pero ya sin terror, en un diálogo armonioso: la «niña azulada» prosigue viva en el renacimiento y la gestación de la naturaleza.

---

(54) Página 141.
(55) Página 135.
(56) *Sombra*, pp. 149-151.
(57) Páginas 182-183.
(58) Páginas 190-201

Isabel de Jaramillo, la amiga de Eguren, ha referido que el poema «Noche I» se basaba en una experiencia concreta: la muerte de una pequeña sobrina del poeta. ¿Es la misma niña que murió mordida por una serpiente? En cualquier caso, el *personaje* obsesivo es el mismo: una niña muere y en ese hecho sin explicaciones el poeta *descubre* la muerte; descubre también, extrañamente, su propio mundo: la belleza y la fragilidad de una niña se le presenta como una alegoría de la misma existencia, como cifra de una vida señalada por el sufrimiento y el morir. Esa brevedad de vida y esa plenitud de fervor alucinan al poeta: la niña es síntesis trágica y apertura mágica del mismo mundo antitético que hemos señalado en su visión poética. Anécdota, alegoría, y también profunda asociación: como otra Beatriz, la niña de la lámpara azul abre el misterio paradisíaco de la poesía, el desenlace iluminador. Símbolo natural, por eso, de una Esperanza que el poeta cultiva añorando la inocencia.

8. El lenguaje

La visión antitética supone, por cierto, el funcionamiento de dos amplios grupos léxicos: una primera serie de términos que implican el sentimiento festivo y diáfano, iluminado y transparente de su poesía, y otra serie que implica el sentimiento de melancolía o pavor, de tristeza y oscuridad. En esta poesía los términos *blanco, celeste, azul, rubio, blonda, risueña, alegre,* etc., se oponen a los términos *pena, difunto, caído, oscuro, sombra, muriendo,* etc. Lo decisivo está en que esa oposición se produce inmediatamente: en el poema, en el verso, en la imagen; ese mecanismo antitético suscita por eso la figuración y su ambigüedad, la escena y su envés doliente, la visión y su sombra.

Pero al mismo tiempo, otro grupo léxico aparece como la respuesta de la poesía, como la mediación verbal que busca asumir un mundo escindido. Y este desenlace verbal se produce, por cierto, en el plano de la ficción: una realidad deslumbrante y pavorosa entra a transmutarse, empieza a ser realidad poética, versión de una mirada personal, a través de otro lenguaje. Un tercer nivel léxico efectúa esa operación: los dos grupos que señalé tienden a ligarse en las imágenes suscitadas por palabras como *ángeles, niñas, silfo, hada, vespertino, crepuscular, alba, sueño, opalino, brillan, antigua, galana,* etc. Ese repertorio fantástico, ese *mirador de la fantasía,* es el trabajo de la imaginación para conciliar en la naturaleza de la poesía un mundo escindido.

No es, sin embargo, una simple solución: es el movimiento espiritual de una poesía que hace presencia esa triple función del lenguaje;

presencia que supone, así, un íntimo debate, una tenue agonía y un deseo liberador Tensiones que a veces se entregan a la sola sugerencia de una «atmósfera», a la simple imprecisión, pero que en la mayoría de los poemas logran cuajar en un diseño intenso y, siempre, abierto hacia la *indeterminación* que el poeta adivina en la realidad. El poema supone que la visión verbal es una fisura, una instantánea penetración y victoria: visión que se fija brevemente, con dibujo trémulo y a la vez intenso, pero que nunca presume expresar esa indeterminación que justamente es su espacio y apertura.

Por eso el tiempo verbal de Eguren es el presente: sus verbos son «ver», «ser», «haber»; «vi», «era», «hay»; el pasado es evocación que invade el presente. Poesía como presencia actual; también los ritmos buscan en su linealidad, en su asordinada reiteración, figurar una presencia entera. Así, la imaginación más libre, la fantasía más independiente, adquiere su figura instantánea, su victoria visual.

9. Los últimos poemas

El último libro de Eguren, *Rondinelas*, revela la notable destreza técnica de este poeta, pero también el sentimiento de una armonía interior; si hay un proceso en esta poesía, habría que verlo como una aventura de depuración: los últimos poemas ya no buscan el misterio, cantan desde allí; no testimonian tampoco la angustia de la antítesis, sino un sentimiento más libre en su armoniosa visión poética de la realidad; la misma fantasía se ha convertido en la naturaleza sencilla y clara del poeta, y no se desliga de los objetos concretos, sino que en éstos ejercita su libre encantamiento.

Una impresionante sobriedad es aquí una tersura rítmica que manifiesta ligera y diáfana visión, sin fisuras. Visión lúdica también: el poeta se deleita en ella; su perfección es sin embargo otra virtud de la sencillez. Exquisitas y rotundas, estas figuras de filigrana no buscan asombrar: buscan expresar su propia naturaleza interior, la síntesis de realidad y palabra que han ganado.

Un síntoma verbal se hace visible: en su poesía anterior, Eguren había utilizado generalmente el adjetivo antepuesto al sustantivo; los sintagmas ofrecían así su primordial subjetividad, y también su música idealizada, buscando sugerir la atmósfera fantástica que matizaban. En cambio, en los últimos poemas se hace general el uso del adjetivo luego del sustantivo: con sencillez, esta función descriptiva es sobre todo nominal porque la actividad del poema es decididamente interior y no requiere ya suscitar atmósfera alguna; ese nuevo uso del

adjetivo indica también la objetividad que el poeta ha ganado en su mismo mundo irreal.

La figuración, por ello mismo, adquiere una íntima resonancia de verdad plena:

Daban las altas horas del plenilunio triste,
a mis ojos, dormía el aluvión de arena,
con fantasmales dunas.

. . . .

Las pléyades distantes extasiadas
nunciadoras felices,
fueron lámparas muertas;

. . . .

En el silencio el álbido poema fuga leve,
y las hojas se cierran de la noche;
una escala de luto innominada
a la bóveda asciende;
ni una luz tardecida
ni un suspiro en el fondo.

La soledad nocturna calladamente oscila
como lejana péndula
de los adioses.

En la sala blanca,
sin fin, de mármol gélido,
caen lágrimas
en silencio (59).

Una sala y también la bóveda de la noche: presencia tácita de la muerte y de una angustia aguda ante la constante pérdida que supone vivir. El tiempo, el aluvión de arena, y los mismos astros parecen detenerse, apagarse: la sala es tumba oscura de la memoria y la visión de un amor antiguo se extravía, como el mismo poema, que huye. Experiencia abismada, contemplación de una posibilidad y de un límite, honda gravedad, por ello, y soledad presente.

La figuración también se entrega a su propia posibilidad alegórica, sin necesidad de precisar un símbolo central, sugiriendo con precisión en su mismo hermetismo aquella indeterminación que el poeta contempla en lo real:

En la arena
se ha bañado la sombra.
Una, dos
libélulas fantasmas.

---

(59) *Rondinelas*, «Patética», pp. 218-220.

Aves de humo
van a la penumbra
del bosque.

Medio siglo
y en el límite blanco
esperamos la noche.

El pórtico
con perfume de algas,
el último mar.

En la sombra
ríen los triángulos (60).

«Favila» se llama este poema, que parece aludir a la edad del poeta: medio siglo; la íntima familiaridad de las imágenes asumen de otro modo la posibilidad de la muerte, «el último mar»: la muerte es un pórtico encantado; la visión liga, en las imágenes, el mundo transformado por la magia poética y esa posibilidad ignorada: luz y sombra son así una misma aventura fantástica.

Por eso la última marioneta que aparece en la poesía de Eguren ha perdido su pavor dual, es más bien una figura lúdica y mágica:

Con una linterna
vuelve por la sala
trayendo colores
de luz de bengala (61).

Ese juego lúdico es también un juego rítmico y una síntesis figuradora:

En el llano
tu vuelo sigues tirano;
ángel mínimo del viento
que luce
y muere en un pensamiento (62).

La visión del poeta recorre «la acuarela de la soledad» (63), «la pantalla de la vida» (64): sus imágenes han logrado una gozosa naturalidad; su mirada, una limpidez que diseña con mínimos elementos un mundo encantado y develado. Estos textos no tienen mayor validez

---

(60) «Favila», p. 230.
(61) «Marioneta misteriosa», pp. 243-244.
(62) «Vespertina», pp. 216-217.
(63) «Los alteres del camino», pp. 258-259.
(64) «La noche de las alegorías», pp. 232-233.

que «Los reyes rojos», «La dama I», o «Shyna la blanca», pero poseen, sí, una libertad verbal que revela en el poeta la alta destreza de su juego combinatorio y el dominio pleno de su mundo personal. «Sueño vidente», dice en un poema final, y «vidente sueño», repite en una prosa posterior: esa cifra, esa aventura radical que es la fe en la palabra reveladora, define la poesía de Eguren.

10. Eguren en su prosa

Los textos que José María Eguren publicó entre 1930 y 1931 son la última fase de su obra: una estética personal se precisa allí, una versión poética del idealismo. Estos textos no ilustran su poesía: la amplían más bien; están relacionados a ella porque una misma actitud estética los suscita, pero no se explican mutuamente, pues son también independientes.

La belleza, su naturaleza gestante, su búsqueda, preside esta meditación. La belleza viene a ser «la santidad objetiva de los ojos»; «es de origen divino»; «el genio la crea en el arte, y la primera causa, Dios, en la Naturaleza». El arte es el ejercicio humano de esa posibilidad, abismada siempre por «los principios», el origen y el fin de la realidad, que en Eguren suponen una apertura religiosa (65).

El amor es por cierto el camino de esta revelación: «El amor es la cumbre de la belleza y la primera virtud», escribe. Por eso, «nace en lo íntimo del ser y vibra en toda la Naturaleza»; arte y amor son una mutua comunión en el cosmos. Así, la Naturaleza es siempre inagotable en el arte, lo supera en «extensión, luz y perfume». En este sistema el arte «es el alma misma del hombre» (66).

El amor justifica al hombre y lo proyecta en el misterio de lo creado: lo aproxima a una realidad principal. Hacia esa revelación, la belleza nos conduce como la única forma del conocimiento. Por eso, el amor es «integral», «única razón de la vida», «fin supremo».

«Nada sabemos de la belleza inmanente, escribe, y apenas entendemos de la sucesión de fenómenos. Sentimos y esto es todo.» Una belleza perfecta, dice por eso, nos causaría horror. Los sentidos y los sentimientos son así el ámbito humano. En el sueño también la coincidencia fugaz puede producirse: los principios, instantáneamente, se reflejan en nosotros. El sueño es «el primer movimiento metafísico de la belleza».

En la belleza creada por el hombre, en el arte, la *gracia* es una

(65) «Motivos estéticos», en *Motivos estéticos*, pp. 37-44.
(66) Cfr. «El ideal de la vida», pp. 125-128.

apertura: transparencia de los sentimientos, goce de la contemplación, inicio de la alegría.

También el amor reconoce su transparencia: en la piedad, que es «un valor de esperanza, un valor estético». En la piedad el espíritu «actúa independientemente en su calidad propia». La piedad, así, es otra forma de una misma comunión (67).

La esperanza es el abismamiento humano; el sentimiento de una infinitud en los actos más fugaces, la apertura del tiempo humano (68). Así, la muerte será «una aspiración de infinito, el afán de conocer la ciudad nueva espiritual, misteriosa». La muerte es un «movimiento de ascensión» (69).

«Tierna en la dádiva, mística por la adoración, el alma piadosa cierra la mirada, su don es un ruego y su gracia una oración», escribe. Dimensión religiosa que es connatural a Eguren: no en un credo, sino en un sistema estético, en una aventura poética que redefine todas sus estaciones en el placer y la plenitud de su propia coherencia.

Por eso, el poeta encuentra que el poder humano no está en el entendimiento ni en la razón, «facultades limitadas a nuestro medio», sino en la otra vía del conocimiento espiritual que suscita la fe poética (70). Esa misma fe le hace creer que los sentimientos —que definen la naturaleza humana— no pueden ser víctimas del tiempo: «deben pervivir en un plano desconocido»; de la vida, en la esperanza de la muerte como un tránsito, le importan fundamentalmente esos sentimientos vividos e imaginados, esa actividad amorosa. El poeta cree con deseo: ese plano es de algún modo perpetuo y nos aguarda en la primera causa, «y el final será un principio», dice (71).

Este ascetismo es también, por cierto, una visión estética. «El misticismo, orden estético, es un paisaje espiritual, una contemplación. En toda contemplación hay un paisaje de fondo. El misticismo es insepa rable de la belleza, sin el concepto de ésta no existiría» (72). Por eso mismo: «Los instantes que implican destrucción son antiestéticos por opositores a la creación» (73).

Estos textos presentan así el mundo conceptual de Eguren: no un sistema de ideas, sino un sistema de valores estéticos. La coherencia de este mundo aparece por cierto menos directamente de lo que aquí la expongo: se muestra a través de la minuciosa discusión figurativa que

(67) Cfr. «La piedad», pp. 95-97.
(68) Cfr. «La esperanza», pp. 108-110.
(69) Cfr. «El ideal de la muerte», pp. 129-132.
(70) Cfr. «Los finales», pp. 102-107.
(71) «El ideal de la muerte», pp. 130-131.
(72) «Gala de Francia», pp. 214-217.
(73) «La realidad del instante», pp. 84-86.

el poeta practica en la prosa. Arte y vida son una misma aventura encantada en esa exposición de alucinados motivos.

¿Bastará nombrar al idealismo post-romántico para explicar estos textos? Por mi parte, creo que no: esta posición estética no se deduce simplemente de una ideología; más bien: aparece como la firme convicción de una aventura personal, que requiere volver al inicio de su misma plenitud: a la fundación en las definiciones, en el sistema de un credo vivido que transmuta la realidad con su fe radical (74).

El radicalismo de esa aventura creadora, que ha hecho del lenguaje su morada, distingue la insólita vida y la obra deslumbrante de Eguren (75).

JULIO ORTEGA
Domingo Elías, 222
Miraflores (LIMA)

---

(74) El radicalismo de Eguren en la poesía como aventura reveladora es de algún modo equivalente a las opciones de César Vallejo y César Moro: similares destinos en el rigor y la profundidad de una exploración verbal, y al mismo tiempo opciones distintas, y hasta opuestas; y esa misma *similar discordancia* advierte justamente sobre la múltiple posibilidad de la poesía como incesante descubrimiento de lo real. En el radicalismo de una aventura creadora creemos advertir no sólo un destino que se formula en una *persona*, también, en los signos de esa voz, una realidad común que el lenguaje poético rinde.

(75) Sobre Eguren hay un amplio repertorio crítico. Cfr. ENRIQUE A. CARRILLO: «José María Eguren. *Poesías*», en *Mercurio Peruano*, núm. 137, 1929, pp. 542-545; ENRIQUE PEÑA BARRENECHEA: «Aspectos de la poesía de Eguren», en *Letras*, número 6, 1937, pp. 68-78; RAÚL DEUSTUA: «La poesía de José María Eguren», en *3*, Lima, núm. 9, septiembre-octubre 1941, pp. 119-128; JOSÉ ALVARADO SÁNCHEZ: «Canción de amor en los temas de Eguren», en *Revista de Indias*, Bogotá, número 43, julio 1942, pp. 262-266; JOSÉ JIMÉNEZ BORJA: «José María Eguren, poeta geográfico», en *Mercurio Peruano*, núm. 302, mayo 1952, pp. 207-218; ERNESTO MORE: *Huellas humanas*, Lima, 1954; XAVIER ABRIL: «Eguren, poeta hermético», en *Fanal*, Lima, VIII, núm. 53, 1957; EMILIO ARMAZA: *Eguren*, Lima, Juan Mejía Baca, 1959; ESTUARDO NÚÑEZ: «Emilio Armaza. *Eguren*», en *Letras*, número 62, 1959, pp. 133-135; ESTUARDO NÚÑEZ: «José María Eguren: vida y obra», en *Revista Hispánica Moderna*, núms. 3-4, julio-octubre 1961, pp. 197-274 (este mismo texto fue publicado en forma de libro en Lima, 1964); JULIO ORTEGA: *Eguren/Antología*, selección, prólogo y notas de J. O., Lima, Editorial Universitaria, 1966; LUIS JAIME CISNEROS: «Lengua y creación en J. M. Eguren», en *Revista Hispánica Moderna*, núms. 3-4, julio-octubre 1967, pp. 330-332; DANIEL DEVOTO: «Dificultad de Eguren», en *Caravelle*, Université de Toulouse, núm. 8, 1967, pp. 67-77; AUGUSTO TAMAYO VARGAS: *Literatura peruana*, Lima, Godard, 1968, v. II.

EL INTELECTUAL Y LA VIOLENCIA

POR

SANTIAGO GONZALEZ NORIEGA

Ce qui vient au monde pour ne rien troubler ne mérite ni égards ni patience.

René Char

La comunicación de las formas superiores de cultura —filosofía, música, religión, artes plásticas—, su difusión entre los más grandes grupos, ha sido desde siempre asegurada, y lo es hoy de modo creciente, por un buen número de *profesionales de la cultura* —críticos, profesores, ensayistas, periodistas—, cuya actividad, en decir de Antonio Gramsci (1), ha tenido su expresión paradigmática en el clero y en su capacidad para mantener en la Iglesia el difícil equilibrio entre los más refinados artistas e intelectuales y los hombres más simples. De la específica y difícil situación actual de estos profesionales de la cultura, de estos «intelectuales», pues con tal término se les conoce más frecuentemente, quisiéramos ocuparnos ahora; a fin de caracterizar su situación en la época presente, tomaremos como hilo conductor su actitud ante el fenómeno de la violencia, con la esperanza de continuar la investigación, si hay lugar y ocasión para ello, considerando la cuestión del sentido del placer, tal y como es abordada por el intelectual, y esto con el previo propósito de orientarnos a la elucidación del concepto de «actitud crítica», concepto que aparece como resultado, resumen y compendio de las peculiaridades del intelectual contemporáneo. La exigencia de resumir en las escasas páginas de un artículo algunas reflexiones sobre el tema, la necesidad de remitirlas a una realidad exterior a las mismas —cosa más como *causa,* asunto o pretexto, que como algo acabado, concluso y netamente definido— fuerzan a crear un tipo ideal que bien podríamos denominar «intelectual progresista» —entidad ficticia, mas no vana— con el fin de agrupar los diferentes rasgos que, reunidos, han de componer nuestra descripción.

Aclaremos la denominación «intelectual progresista»; el calificativo «progresista», más que caracterizar a nuestro tipo ideal con la expre-

(1) En su obra «El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce», *Obras escogidas,* tomo I, Buenos Aires, Lautaro, 1958, pp. 11-28.

sión, si bien aún en uso, manida y caduca de «hombre de izquierdas», pretende significar sencillamente que no nos ocuparemos aquí de aquellos que habiendo tenido la desgracia de nacer algún tiempo después del suyo propio, no alcanzan a acompañar a aquel en que, con retraso, viven, ni siquiera al entierro y funeral de sus errores. El término «intelectual», no por más consonante menos grave y solemne, se refiere y aplica aquí a los que, desde Platón y Cristo para acá y con el nombre de clérigos o profesores de filosofía (o, incluso, con el de comisarios políticos, pues ésta viene a ser la última derivación del socratismo), han tenido que cargar sobre sus espaldas con la dura ocupación de administrar una verdad demasiado luminosa y difícil para el hombre, cumpliendo con su cometido en tal fiel custodia que muchas veces se podría creer que lo único importante en esta verdad es el que sea guardada y preservada, aunque no sea compartida, realizando su labor con tanto celo y cuidado que, al término, viene a ser más importante la defensa que lo defendido, quedando de éste únicamente el recuerdo de que una vez, en otros tiempos y por razones caídas ya en el olvido, hubo de ser guardado. Ante la empresa de conformar al ideal una realidad externa y hostil, ha sido desde siempre la vida del intelectual indecisión perpetua entre el seco y áspero ideal que había de ser conservado a toda costa y el mundo lejano que no cesaba de tentarle con su desbordante y polimorfa variedad; en esta indecisión ha vivido con la esperanza continuamente renovada de un acuerdo que pusiera fin a la escisión entre él y el cosmos. Antes de seguir adelante, conviene aludir de modo más preciso a la relación entre el intelectual y el ideal.

La existencia dividida del intelectual es la manifestación (o fenómeno) de la escisión, en él operada, entre el ideal, benéfico, pero no amable, y la riqueza inagotable de la vida. El intelectual se ha mantenido siempre oscilando entre un mundo degradado y un ideal cruel, permaneciendo en una condena del mundo, que después de rechazarlo lo acoge de nuevo como mero objeto para su saber o su acción, como cosa sometida a una interminable transformación que no consigue sino alejar y separar lo que pretendía unificar, haciendo cada vez más inhóspita la tierra que pretendiera habitar. El mundo es opuesto a lo absoluto (2), mientras que el ideal es afirmado como siendo lo verdadero y lo real; pero esta operación se consuma al precio de la más radical repulsa de la temporalidad, pues si lo que verdaderamente es ha sido ya, se ha manifestado y ha sido conocido de los hombres, todo

(2) San Agustín opone ya netamente el amor del mundo al conocimiento de Dios en su *Tractatus in Johannis Evangelium*, Tract. III, cap. I, n. 11, Opera (Migne), t. III, col. 1.393.

cuanto pueda suceder no será sino puro no-ser; el advenir no alcanzará a reconciliarse con lo sido en la concreta forma de su despliegue histórico. El tiempo será puro destino extraño al espíritu (3), la temporalidad cruel condición para un ser que tiene su verdad en el antes o en el después, pero jamás en el ahora. La relación entre tiempo e idea habrá de dominar todo el pensamiento occidental.

Una contradicción permanente, una desgarrada herida, es la vida del intelectual. Por un lado, la sociedad en la cual vive le aparecerá como mercado para su trabajo, escenario público de su fama, lejano objeto de su crítica, infierno de sus penas, soledad de su amor despechado, límite de su querer sin freno, prisión de su libertad innominada o entrevista tan sólo por un instante; en todo caso, campo de acción para un individuo que, sometido a la división del trabajo, beneficiándose de ella, no sin señalar una y otra vez sus consecuencias, conocerá tan poco las leyes de bronce de la sociedad que únicamente podrá tener por *mal* la resistencia de lo real a la idea. Por otra parte, él, que querría reivindicar y recuperar para sí la vida toda, se ve obligado a colocar *en otra parte* su concreta y efectiva existencia, y a terminar negando el fundamento mismo de su ser, el tiempo. Que la inocencia sea colocada en la sociedad Arapesh, en algunos microgramos de un ácido o en un lugar donde alguna vez fue comida una manzana, su vida no dejará de aparecerle como algo ajeno; hasta le será vedado ver en la miseria que le rodea el miedo a algo más alto, en la agobiante banalidad la temerosa espera de un corazón que deja de latir súbitamente, pues la dimensión trágica de la existencia no será para él *destino,* que hasta el más cobarde, en su huida, honra y dignifica, y la vida será pura desgracia, degradación del ideal y ruina del mundo, deslealtad del hombre a la ley —sea ésta física, moral o social, poco importa—. Lo que efectivamente es fue ya alguna vez; está dejando de ser; será quizá un día, para otros niños, no éste que hoy jugaba con su madre alborozado, para otros que vendrán... más tarde; o, por último, es alcanzado mediante la mágica virtud de una droga que llena de pavor al que teme descubrir en ella lo que de más noble o más horrible presiente en sí mismo. Ni siquiera le queda el consuelo de una bien construida teodicea que diera razón de la disparidad entre los hombres, de alguna miserable enfermedad, de aquella mujer que no acudió a una cita. No cabe decir que el mundo es injusto, que la vida no es generosa consigo misma, o que un padre no amó lo bastante a su hijo allá en Judea. Resta el dolor; pero este inmenso sufrimiento de la

(3) «El tiempo se manifiesta, por tanto, como el destino y la necesidad del espíritu aún no acabado dentro de sí mismo.» G. W. F. Hegel: «Phänomenologie des Geistes», *Philosophische Bibliothek* (Meiner), tomo 114, p. 558. Trad. cast. (Roces), p. 468. Trad. franc. (Hyppolite), tomo II, p. 305.

tierra no es otra cosa que dolor: no dolor que salva, que redime, que obliga al cambio o la mejora, que aguijonea y da espuelas sin cesar al espíritu, que preside el incesante cambio de las formas de la vida tan vivo él mismo como las olas del mar, que exige trabajo al intelecto, que grita la desarmonía del hombre con su prójimo o con su propio cuerpo; no, es éste, mucho más, el dolor del hedonista que quiere el placer, tan sólo el placer, para sí mismo; es éste un dolor que únicamente se sabe dolor. Pero este dolor y este sufrimiento generalizados, este malestar que la cultura no ha cesado de acrecentar, no dará cuenta de sí mismo, no buscará su redención en el perfeccionamiento —cumplimiento— de la idea; por el contrario, intentará mitigar el rigor de su crítica en la indeferencia respecto a lo en otro tiempo querido, pretenderá hallar causa y razón en la crueldad del mundo contemporáneo, afincándose legítimamente en la proclama de la culpabilidad de los otros y dando origen así a una consideración de la violencia que escaso parentesco tiene con las que en la historia la precedieron.

Como ya señalamos más arriba, el primer estadio, la primera estación en nuestra descripción ha de centrarse en la posición del intelectual tipo ante el fenómeno de la violencia. Esta —se nos dice en los medios modernos de información— está en todas partes, compartiendo su reino sobre la sociedad humana con la civilización, señora ésta muy libre de sospechas y de culpas. Se califican de «violentos» —sin más: violentos y nada más— hechos tan dispares como el asesinato del senador Kennedy y la invasión de Checoslovaquia por las tropas del Pacto de Varsovia, cierto tipo de viñetas frecuentes en las publicaciones infantiles y el sistema de misiles y antimisiles del equilibrio del terror; que un pacifista negro, Premio Nobel, defensor de la resistencia pasiva, sea asesinado por aquellos que desean la inclinación de los negros americanos por las formas extremas de terrorismo y guerrilla urbana como adecuado pretexto para ejercer sobre ellos una opresión aún más dura: *esto* es, simplemente, un hecho violento; que los dirigentes soviéticos tengan terror a la libre organización económica de sus satélites y a los jóvenes con vestidos de colores intensos, y que por esto y muchas cosas más —que ya todo se mete y cabe en el lote de lo que ha de ser sin más prohibido— invadan un país para detener a los abonados a algunas revistas literarias: *esto,* se nos dice, es algo simplemente violento. De la violencia de lo que no es así «violento» nada se dice; nada se cuenta acerca de la violencia de tiempos pasados, de la violencia «necesaria»: todo lo más se la llama potro de tortura, hambre sin fin, hoguera, jornada laboral de catorce horas, indiscutible autoridad de la doctrina aristotélica del movimiento. De los estudiantes tiroteados por haberse rebelado por no saben qué razón *(y contra todo)*

ni se habla. Y es ante estos hechos, a partir de la consideración de estos hechos, como ha de preguntarse al intelectual qué piensa, qué exige, qué censura, qué reprueba, por qué lo reprueba, y, sobre todo, qué piensa... si es que piensa.

Raoul Vaneigem recuerda en su reciente libro *Traité de savoir-vivre a l'usage des jeunes générations* (4) —al que este escrito debe más que su impulso inicial— cómo el colonialismo salvó durante años la «mala conciencia» de la izquierda occidental. La violencia colonialista ha sido, y en su forma imperialista más extrema, continúa siendo el prototipo mismo de la violencia. Se torturaba ayer en un cuartucho de Argel, se bombardea hoy una aldea próxima a Hué: la violencia es aquí inmediatamente física —piel chamuscada, carne desgarrada por la metralla, foco que nunca termina de apagarse— y tiene la forma de un desprecio por el hombre, en lo que éste aprecia de modo más primario, la integridad de su propio cuerpo. Es ésta una violencia inequívoca y rotunda. neta y clara; ocurre en puntos muy concretos, perfectamente localizables en un mapa, en ciudades cuyos nombres es posible encontrar en los diccionarios, en ciudades de nombres sonoros que evocan una lámina de algún libro de estampas visto cuando se era niño, en ciudades cuyos nombres monosilábicos recuerdan la barroca figura de un emperador que luchó contra los mongoles cuando en Europa se construía la catedral de Colonia y un monje ilustraba pacientе y concienzudamente el «Apocalipsis». Se está informando de que es posible ejercer violencia de modos bien distintos a los arriba señalados: alguna vez, en época de verano, es noticia periodística, junto a la serpiente de un lago inglés, la desaparición de las culturas indígenas del Mato Grosso, o se sabe del poder de la publicidad por la lectura de una obra de Packard. Pero tales hechos no conmueven fuertemente la conciencia del intelectual: son menos graves, menos cruentos, menos llamativos, las más de las veces la historia puede esperar. Parece como si nada pudiese ser puesto en comparación con acontecimientos tan graves como la guerra o la tortura, como si ninguna injusticia pudiera pretender ser pregonada entre tanto se den hechos semejantes.

La preocupación del hombre de izquierdas por estos remotos acontecimientos reviste muchas veces la forma de inquietud moral y puede expresarse como reprobación de lo injusto o de lo indigno. Pero los objetos de tal inquietud le son, en último término, distantes e incluso ajenos, su inquietud tiene por ello la forma de una desarraigada inquietud: no conoce a los hombres que son objeto de tales persecuciones y, con seguridad, no los conocerá en el futuro, tampoco tiene demasiados intereses en común con aquellos cuyo dolor pretenderá com-

(4) París, Gallimard, 1967.

partir en la protesta o en la manifestación, en la organización de una exposición fotográfica o en el simple préstamo de un libro. Mientras que el intelectual europeo o americano gustará de los films de Losey o de las esculturas de Moore, es muy probable que el hombre con el que se cree tan vinculado prefiera a estas obras algún mural exaltando la productividad en el trabajo colectivo, cuando el intelectual se inquiete por los problemas de la comunicación intersubjetiva o por los límites que imponga a la libertad personal la institución de la pareja conyugal, aquel aceptará quizá dócilmente las indicaciones de su responsable político sobre el control de natalidad, cuando no acomode su elección de pareja al complicado sistema de parentesco Murngin; un folleto resumiendo las tesis de Stalin —relaciones entre la materia, el espíritu, la sociedad y la historia, todo en quince páginas— será antepuesto a los sutiles escritos de T. W. Adorno; y es poco probable que cierto gusto por las lujosas comedias musicales de Stanley Donen fuese bien comprendido por un campesino pakistaní. Entre el intelectual europeo y el campesino argelino o el cargador negro de Chicago bien poco hay en común, sin embargo escuchando a aquél fácilmente podría pensarse a veces que su vida se juega no en una biblioteca de Oxford, sino en una granja de Zambia, podría creerse que entre ambos la proximidad de problemas e intereses es indiscutible. Sin embargo, hemos de preguntarnos de nuevo, ¿qué pasa con la violencia? ¿Qué es lo que hace que ésta sea buscada y encontrada, denunciada y puesta de manifiesto por el intelectual occidental justamente en los lugares más remotos y en las ocasiones más extremosas? ¿Por qué razón tiene ésta ya su geografía y su infierno? ¿Queda por ello exculpada e inocente el resto de la sociedad? Y, si no es así, ¿por qué tienen tal precedencia estas formas extremas de violencia?

Nos hemos acostumbrado a una cierta ración de información, nos hemos habituado a la noticia, o, más bien, nos hemos adicionado a lo renovadamente novedoso. De esta «avidez de novedades» es buena prueba, y clara muestra, este moderno concepto de violencia, tan unánimemente compartido por los más diversos sectores de la información y de la opinión. Es esta violencia un acaecer diario, puntualmente cotidiano. Es esta violencia, como todo aquello que es subsumido en los descarnados conceptos de la ética tradicional —conceptos compartidos de uno y otro lado de los bloques—, algo abstracto cuando pretende ser concreto, algo concreto y plenamente singular allí donde más abstracto se querría. La asimilación de *lo concreto* a lo inmediato y singular opera aquí reduciendo la historia a una serie de precisas instantáneas: un negro, tal negro, de tal nombre, es golpeado en un pueblo, en tal pueblo, de Alabama. Sucede en un aquí y un ahora, en un puente de Stan-

leyville y a una hora determinada del meridiano de Greenwich o Nueva York, y es aquí, donde el objeto se pretende más concreto, donde es, precisamente, más abstracto; su contenido no es otro que el de un aquí y un ahora universales que se repetirán mañana en las columnas de política internacional, en nuevos paisajes y con nuevos personajes, para que este espacio atemporal y este tiempo de ninguna parte —gran teatro del mundo, infamia condenable o maniobra táctica— den pábulo a la estéril indignación de cada día: nuestro alimento cotidiano. Y cuando el mismo pensamiento que atenazado por lo concreto es incapaz de trascender el parte de guerra o la foto atroz —que, dicho sea de paso, servirá tan sólo para aumentar la venta de un semanario ilustrado— pretenda juzgar estos hechos demostrará de nuevo su propia impotencia e incapacidad al no poder decir de esta violencia otra cosa que lo que cabría decir de los muertos de una batalla de Alejandro o de la víctima de la flecha envenenada de un jíbaro: crimen, pecado, falta, transgresión de la ley, negación del hombre, lucha del hombre contra el hombre. El «caso» en cuestión será ejemplo de algo, apartamiento de un ideal: el ingrávido sonido de una palabra por encima de unos ojos que se cierran para siempre. Queríamos decir lo más concreto y nos quedamos con el marco mil veces repetido de una escena ciega y sin sentido, queríamos expresar lo que, por encima de lo espacio-temporalmente contingente, había *en verdad* sucedido y no podemos retener sino unas palabras mil veces pronunciadas, bien pobres ante un solo minuto de la vida de un ser humano, y que, con todo, hemos de tener por más valiosas o reales que siglos de historia, palabras que, además, convierten la historia misma en una procesión de ciegos guiada a su vez por un ciego, esta procesión que pintara Brueghel en intenso grito —su grito *ante* Dios, pero su grito *a* Dios.

El examen de este concepto de violencia —cuyo uso ha sido preciso generalizar, cuyo empleo ha sido preciso simplificar— nos ofrece ya algunas conclusiones, por cierto, y no por acaso, contradictorias con la imagen inicial. Digamos ahora esta contradicción para que lo paradójico se resuelva en sí mismo, para que los opuestos saquen de la fuerza de su oposición el remedio de su disparidad, para que el combate heraclíteo —rey y señor— prevalezca ante toda cosa singular. Lo que en un primer momento parecía más próximo e inmediato a la sensibilidad moral del intelectual resulta ahora ser lejano y remoto, lo que primero fue indignación ante lo hecho a otro se vuelve pregunta por lo que a él se le hace, lo que parecía garantizar la concreción del hecho violento se convierte en la abstracción del «en ningún lugar y en ningún tiempo» —según nos parece justo denominar este lugar que es cualquiera excepto «aquí» y este tiempo que es tan sólo el de una fecha—,

y, por último, frente al dolor de nervios y huesos quebrados, el crítico social no puede oponer sino unos cuantos vocablos sin vida al «hombre que es triste, tose... que es lóbrego mamífero y se peina» (5), al hombre que recorre de modo siempre nuevo el camino del nacer al morir, que nombra de modo siempre nuevo el mar y el monte, que hace girar de modo siempre nuevo la rueda de los días de que su vida se compone, como si fuera —porque lo es— cada vez la vez primera en la historia del mundo. Se diría además que, para el intelectual, la violencia, esa esencia pura de las sociedades históricas, es algo que admite gradación, algo susceptible de presentarse, en sí misma, como siendo *más* o *menos* violencia. Cabe, pues, preguntar de nuevo: ¿por qué ha de ir tan lejos el «intelectual progresista» hasta encontrar objetos dignos de su ira?, ¿por qué lo que destruye y cercena su libertad, lo que mata y aniquila las potencialidades de su propia existencia no produce en él cólera de fuerza equiparable a la que en él suscita la compasión ante el sufrimiento ajeno?, ¿tiene, acaso, el sentimiento de la violencia que contra él se ejerce y ejercita?, y, sobre toda otra consideración, ¿cómo es posible que, en la conciencia de este hombre de izquierdas ideal, hayan llegado a oponerse al hombre histórico y a la íntegra plenitud de las formas en que éste se realiza a lo largo del, ancho, tiempo, un ideal vacío y un tiempo deshabitado y numerable?

Los avatares de la vida, de la subsistencia, del intelectual a partir de 1945 están íntimamente ligados a su progresiva insensibilización ante la violencia, ante la diaria violencia que el colectivo social ejerce sobre él en la mayor variedad de formas: un anuncio interpuesto ante la mirada; un tímido apretón de manos; la obra de un colega que no cabe reconocer, sino envidiar, porque el colega es también y ante todo un competidor; el champán que hace la unidad de la familia, a más de burbujas; una mirada que se cruza un instante con la nuestra para perderse luego, por falta de valor o de una convención adecuada, en la muchedumbre urbana e indiferente; mil siluetas de mujer, mil, y el deseo perdido que renueva en la somnolencia del que dormita en un vagón de metro la insaciable apetencia del que no tiene la fuerza y la paciencia de amar (6). La relación a la autoridad toma la forma de una transmisión de humillaciones de superior a inferior, se es humillado para tener derecho a humillar; la relación a los objetos oscila entre el «refinamiento», esa libertad del consumidor, y el sometimiento

---

(5) CÉSAR VALLEJO: *Poemas humanos*, Buenos Aires, Losada, Col. Universal, página 37.

(6) Si exceptuamos obras como la *Critique de la vie quotidienne*, de HENRI LEFEBVRE, o los análisis de la revista *Internationale situationniste*, bien poco se ha hecho en la crítica progresista a fin de obtener una adecuada comprensión de este «nivel de cotidianidad» de la existencia.

a los dictados de la publicidad; la «meta de finalidad» central parece ser la adquisición de un *status* que me permita comprar la serie de objetos que me definirán frente a los otros como disfrutando de la posesión de los objetos que conferirán a su poseedor tal *status*. El hombre llega a ser la imagen repetida indefinidamente por dos espejos paralelos de un sí mismo que no tiene otra consistencia que no sea la de su propia e indefinida repetición. La sociedad de consumo transforma poco a poco hasta la concepción del amor y la amistad. Parece como si para toda esta violencia no tuviese el intelectual capacidad perceptiva alguna (hablará, incluso, del «irrealismo» de Kafka). En nombre de un orden de urgencias que ni siquiera tiene la inteligencia de plantearse como tal se ha definido el mal y se ha circunscrito su dominio, mientras que la violencia no llega a adquirir el adjetivo, bien lúgubre en este uso, de «histórica» (7). El mal es, sobre todo, el mal que en otra parte hacen a otros. Y de estos otros se ocupa nuestro hombre no porque su vida se juegue mucho o poco con esas otras vidas, no por esto, sino porque nuestro hombre, en el fondo, es altruista. ¿Y quién es altruista? Pues bien, altruista es aquel que cree que él es distinto de los otros, que está separado de ellos, sin saber que los otros son *lo mismo que él*. Pero hay otros y *otros:* y el verdadero prójimo es uno mismo. La humanidad parece atravesar un largo período de su evolución en el curso del cual es frecuente que los hombres se destruyan entre sí en nombre de ideales diversamente empíreos y astrales, mientras lo mejor del hombre presente es aniquilado a fin de preteger para el hombre del futuro lo más valioso de lo adquirido en el pasado. Por todas partes prevalece como rasgo distintivo de la relación del hombre con las cosas la primacía de la administración y ordenación de lo asegurado sobre el gusto gozoso del gasto de lo caduco en la construcción de lo nuevo; lo advenidero es o lo ya ocurrido o lo ya previsto y sometido al cálculo; la desesperante espera y el aplazamiento continuo han de sufrirse por lo futuro, por ese futuro que es el reino de las posibilidades no cumplidas y de las potencialidades no aprovechadas, y que en cuanto tal recuerda más que a otra cosa a ese sueño del que Freud dice al término de la *Traumdeutung* que «representándonos un deseo como realizado, nos lleva realmente al porvenir, pero este porvenir que el soñador toma como presente está formado por el deseo in-

(7) O cuando lo adquiere es de modo singularmente despreocupado: por ejemplo, de esto bien podemos poner la prolongada vigencia del mito de «el papel progresivo de las burguesías nacionales en el tercer mundo», a pesar de que el economista Charles Bettelheim había demostrado su inconsistencia en el caso concreto de la India (Cfr. su obra *L'Inde-indépendante*, París, Armand Colin, 1962).

destructible conforme al modelo del pasado» (8). Pero es preciso conferir sentido al sufrimiento y a la espera, la culpa, engendrándose a sí misma a partir de lo no consumado, pide sentencia justa para lo que se vive ya como castigo de no desear el deseo con suficiente fuerza. La conciencia del intelectual progresista se descubre así como «mala conciencia», como conciencia de la disparidad del mundo y de la idea que se resuelve en odio al mundo como forma de culto a la idea, como conciencia de que el hombre es tan sólo el proscenio donde tal disparidad se patentiza, por más que el dolor, *su* dolor, recuerde una y otra vez al hombre que es *su* vida lo que en cada minuto se juega en este teatro lleno de sombras, espectros y bufones dementes, cuya verdad ha descubierto con más rigor y expresado con mayor justicia Shakespeare que Lenin. Es preciso que esta vida no vivida sea otra cosa, cualquier otra cosa que no sea la pura aniquilación de la vida (9). Y, así, se puebla de perseguidores la historia política contemporánea; el inmenso dolor del mundo no es ciego, es algo querido *por alguien,* y querido precisamente *como dolor.* Se nombra así al otro contendiente en la escisión maniquea que permite, al tener la plena certeza de qué sea el mal, deducir luego el bien... por exclusión. El mal tiene nombres; éstos no son puestos en el lugar donde antes se decía destino —como quería Brecht—, sino que vienen a ocupar el mascarón que de la espléndida *moira* de los griegos ha ido confeccionándose poco a poco; y los nombres que al mal se dan son: burguesía, burocracia, poder, comunismo autoritario incluso. Por esta operación, la izquierda da a luz los por tanto tiempo incubados frutos del larvado paranoidismo que ha presidido su enfrentamiento al mundo.

Asistimos aquí a los últimos episodios de la liquidación del concepto tradicional de dominación, de señorío, expresión filosófica del proceso de disolución de la autoridad *en* la sociedad contemporánea. Al tiempo de la muerte de Dios y del subsiguiente «estado de no resolución respecto a Dios y los dioses» de que habla Heidegger (10), corresponde la desaparición del señor en y por el trabajo de la conciencia servil que se descubre en su lucha como la única conciencia efectiva: el señor, obra del deseo contenido del siervo, se esfuma de la «fenomenología del espíritu» al término del capítulo cuarto sin que nadie vuelva a

(8) Sigmund Freud: *Gesammelte Werke* (hrs. Anna Freud), Londres, Imago, 1940, tomos II/III, p. 642. *Obras completas,* Biblioteca Nueva, tomo I, p. 588.

(9) Véase, respecto de las relaciones entre dolor y destino, los *Hegel thelogische Jugendschriften* (Nohl), pp. 337-378 (una reedición inalterada ha sido publicada por Minerva Gmbh en Frankfurt/Main y en 1966). En la traducción francesa, parcial, de los escritos el texto indicado está en las páginas 139-140 *(L'esprit du christianisme et son destin,* París, Vrin, 1967).

(10) Martin Heidegger: *Holzwege,* Frankfurt am Main, Vittorio Klosterman, 1950, p. 70. Trad. cast.: Buenos Aires, Losada, 1960, p. 68.

inquietarse por su suerte, y con toda razón; el amo es tan sólo lo que resulta suprimido *(aufgehoben)* por la servidumbre del siervo, devenida concepto de sí misma. El calvario de la concepción moderna de la denominación recibiría la denominación clínica de *dementia praecox paranoides* y tendría como anfiteatro y circo una mente a la que solemos ligar un nombre propio, el de Friedrich Nietzsche.

Que Nietzsche creyó firmemente que en algún lugar y en algún tiempo había habido señores es algo que toda su obra confirma; de que Nietzsche vivió toda su vida, y la fue muriendo, tentado por la idea de un Dios tan voluntad sin límites que no quisiera, o no pudiera, aceptar para sí la finitud y la muerte —la encarnación— es, aunque trágica, buena prueba la locura en que habría de pasar los últimos años de su vida; que Nietzsche era bien consciente de esta lucha que en él se libraba entre la entrega orgiástica a lo finito y la separación insalvable de lo infinito como voluntad que no contiene en sí, que excluye de sí, la manifestación —«Revelación» en el discurso teológico— es conclusión a la que parece legítimo el considerarse abocado; sin embargo, cabe plantear una última cuestión, y ha de hacerse: pero, *¿de quién es el poder?* Ante esta pregunta —aparentemente de tan fácil respuesta— Nietzsche duda largo tiempo: por una parte, el poder es de sí mismo y para sí mismo como «voluntad de voluntad», pero, por otra, el amo está seguro de su poder y asegurado en su poder. La posición nietzscheana respecto a la nominación, como origen de la palabra y palabra del origen, ilustra y precisa lo dicho. Escribe Nietzsche en *La genealogía de la moral* (11): «El derecho señorial a la nominación va tan lejos que es permisible comprender el origen mismo del lenguaje como un acto de autoridad: los señores han dicho "esto es así y así", han ligado un vocablo a cada objeto y acontecimiento, y se los han apropiado de esta manera.» Que el señor «tenga la palabra» en la nominación originaria más de lo que ésta tiene al sujeto que la profiere, en la operación de pronunciar lo que verdaderamente es, parece dudoso. Para Nietzsche, en esta nominación la palabra resulta ser una *presa* del señor, siendo así que es el señor quien resulta presa de la cosa, convertida así a su ser propio. Mas si la palabra se expresa a sí misma dando libertad a lo dicho, el hombre no podrá recuperarse a sí mismo a partir de esta palabra que lo produce si no es recogiendo lo dicho en el decir y aceptándose resueltamente como siendo el lugar, el ahí (12), de este decir. Pretender que el amo vaya a querer su propio ser de amo,

---

(11) F. Nietzsche: *Werke* (hrs. Karl Schlechta), Munich, Carl Hanser, 1966, tomo II, p. 773.

(12) Alexandre Kojeve desarrolla ampliamente la concepción hegeliana del hombre como ser-ahí del concepto en su obra *Introduction à la lecture de Hegel* (París, Gallimard, 1947).

y servir a éste su ser, vivir en la ilusión de que el hombre pueda retener para sí lo que de antemano no ponga al alcance de cualquier otro —en el concepto, el poema o el útil—, tal es la quiebra del poder, su falacia primordial, tal es también lo que origina el desesperado humanismo del feroz antihumanista Federico Nietzsche, sucumbiendo en la demencia a su «irresistible deseo de establecer contacto». De lo dicho importa retener dos cosas: que el poder, la voluntad, no es voluntad de nadie sino de ella misma y que la tentación de la voluntad pura —que no encierra en sí el límite *como siendo ella misma*— es la más alta y peligrosa tentación del espíritu, tentación que lleva al pensador vivo a buscar unos señores que fueran tales, a percibir su completa ausencia y a desesperar ante ella y sucumbir, al no poder ser socorrido ante esta terrenal ausencia como lo fuera Hölderlin por la ausencia de Dios (13).

Dentro de esta confianza en la efectividad de la existencia del señor, pero como si quisiera ser caricatura de lo arriba expuesto, se mueve parte de las opiniones políticas de la izquierda contemporánea. *Idéntica creencia en la existencia del señor, idéntica ensoñación de sus supuestos goces,* y a esto se añade una confianza en la posibilidad de adquirir el dominio de las artes señoriales, no ya comiendo el corazón del señor, sino apoderándose de los signos del señorío: riqueza y poder. Armadores griegos, estrellas de cine, banqueros famosos, artistas de moda, millonarios americanos, cantantes, nos proponen la vida verdadera y hasta, si es preciso, un nuevo tipo de automóvil sport. La existencia real del señor se vuelve pública y notoria, todos pueden saber en qué consiste, leerlo en los periódicos y semanarios, conocer incluso menudas incidencias: la última fiesta, el traje que tal mujer llevó puesto a ella, la lista completa de invitados, incluso. Parece como si el pensamiento de Nietzsche quisiera degradarse íntegramente antes de diluirse por completo en la ideología de la sociedad de consumo. El goce de la riqueza es conocido, su logro es propuesto a todos los hombres, y especialmente a aquellos de los que tanto y con tan grande interés y solicitud se habla en las actas del XX y XXII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética. Si del goce que el trato con los objetos proporciona al que domina podemos tener una idea por la vida de los grandes burgueses —«las doscientas familias» y otras de diferentes Panteones—, del poder, de lo que el poder es, puede y representa, tenemos también claro ejemplo al alcance de la mano —al menos de la mano de los ciudadanos en cuyos países es posible adquirir la revista *Playboy,* donde se indica, a módico precio, qué ha de hacerse para

(13) «Y no necesita (el hombre) armas ni astucias entre tanto la ausencia (Fehl) de Dios le socorra», dice F. Hölderlin en su poema «Vocación de poeta» (Sämtliche Werke, hrs. Friedrich Beissner, tomo 2,1, p. 48).

conseguir y gozar de las mujeres, los bienes por excelencia que dice Lévi-Strauss. Incluso la crítica anarquista del poder cede ante él en esa forma de respetarle y preservarle que consiste en verlo por todas partes como ajeno y maléfico, en considerar imposible la conciliación *(Versöhnung)* entre el hombre y la ley: la subjetividad se afirma como *yo* aislado allí donde llega a oponerse lo individual y la sociedad, no pudiendo ser concebida la libertad como proyecto comunitario (14).

El concepto de violencia al uso en buena parte de la intelectualidad progresista responde a la crisis de los valores democráticos e igualitarios propios a la burguesía en el período ascendente, valores que sirvieron de puntos de orientación y referencia al pensar crítico durante dos siglos, pero que son más útiles para desenvolverse en un tribunal de justicia que en los suburbios de una gran ciudad industrial. Tales valores democráticos han ido perdiendo contenido a partir del momento en que la revolución burguesa dio por terminado el interés de la filosofía en la reordenación de las estructuras; la liquidación de los mismos se efectúa hoy en una sociedad que parece haber perdido hasta la ilusión de un paraíso perdido y que tiende cada vez más a comprender la igualdad como el derecho de todo el mundo a contemplar la televisión varias horas al día, mientras resulta extraño el que alguna vez se haya luchado por el derecho a verse respetado en la integridad del propio ser.

El concepto de violencia al uso se apoya en una soterrada tentación por las formas de poder y dominio de las sociedades clasistas y en la específica presentación de estas formas en la sociedad industrial avanzada. Dado el carácter extremadamente valioso de lo proporcionado por tales formas a los individuos que de ellas se benefician, toda violencia represiva habrá de considerarse natural consecuencia de la bondad y apeticibilidad de las posiciones que detentan los grupos más favorecidos. La opinión del intelectual se escinde entre una condena moral de las manifestaciones extremas de opresión contra los más perjudicados en el reparto de bienes de consumo y una aceptación inconsciente de las finalidades que la sociedad de consumo ofrece al hombre moderno. La consideración cuantitativa de la violencia, más arriba expuesta, y las consiguientes actitudes de repulsa, reprobación, condena, etc. —independientemente de su función positiva—, corresponde a la aceptación de la progresiva banalización y uniformización de la vida cotidiana, esto es, de la vida sin más en todas y cada una de sus formas. La existencia del poderoso, del que tiene el poder, pre-

---

(14) De la filosofía de Max Stirner dice Henri Arvon: «La liberté ne peut venir du dehors. Elle a sa source dans le for intime et dans la décision originale du Moi, elle réside au cœur de l'égoïsme» (en su obra *Aux sources de l'existentialisme,* Max Stirner, París, PUF, 1954, p. 102).

senta el modelo de una vida concebida en términos de una creciente disponibilidad de objetos: objetos opuestos entre sí en la competición de la moda que los hace viejos y caducos, en la carrera de la cualidad que los descualifica en el momento mismo en que son creados, en la lucha por el prestigio en la que o son meros instrumentos o son aniquilados en nuevos *potlach*, en la escenografía de la publicidad en la que, cual si fuesen personajes de auto sacramental, discurre su abstracto enfrentamiento (la cámara, que es la dicha conservada en el recuerdo imperecedero, hace frente al deportivo, abandono al vértigo de la velocidad y del instante). Bien lejos está esto de la disposición de tiempo libre para el cultivo del propio ser (la *humanitas*) o de la lucha por el prestigio que exige del otro el pleno reconocimiento.

Parece como si fuese difícil hasta el pensar el sentido positivo del consumo masivo, la posibilidad que para la especie humana representa la desaparición de la penuria (y esto a pesar de *One-dimensional man*). De la infinita frustración, del odio que toda renuncia a un deseo suscita parece no querer saber nada el intelectual. La satisfacción plena de las «necesidades naturales» del hombre parece ser una idea incómoda: si se satisfacen éstas, qué pasará. De la mutilación del que no ha tenido nunca ciertos deseos —del que ni siquiera ha sabido que *no* deseaba ver un buen cuadro, gozar del sol en verano, charlar un día entero con un amigo, detenerse a contemplar un árbol— no hay por qué interesarse. La concepción tanática de la técnica impera en todo lo operable y en todo lo susceptible de organización; la técnica, más que librar al hombre de la dependencia del cuerpo, ha de aniquilar tensiones, impedir que nazca otro deseo que no sea el de estar siempre buscando nuevos objetos.

Ante la creciente complejidad de la sociedad industrial avanzada ningún mito o ilusión puede ser tan perjudicial como el de la facilidad y simplicidad de los problemas. Con todo, no puede el pensar hacer otra cosa que indicaciones precisas: la «modernidad» es algo que cada cual ha de alcanzar por sí mismo, sin que nadie pueda tomar sobre sí la tarea de lograrla para otro. «Las palabras de los sabios —se dice en el *Eclesiastés* (12^{10})— son como aguijadas, o como estacas hincadas, puestas por un pastor para controlar el rebaño.»

SANTIAGO GONZÁLEZ NORIEGA
Sancho Dávila, 13, 6.º B
MADRID-2

EL AMANECER DE UNA NOCHE ESPANTOSA. HE ESTADO TRABAJANDO COMO UN PERRO

(De una canción de moda)

POR

JORGE SILVIO HONIK

Voy a relatar en breves palabras los sucesos del domingo por la noche. Volvimos del cine con mamá y con mi hermano Ricardo a eso de las doce y media. Vimos una porquería de la que sólo me quedó una vaga imagen de Kim Novak, que está gorda como una vaca. A la salida fuimos a cenar a una pizzería y después nos tomamos un taxi, lujo de los fines de semana, y nos vinimos a casa. Nuestra casa es la número 137 de un barrio modelo que construyeron hace algunos años para absorber la gente que venía del campo a la ciudad y que es muchísima. Mi opinión personal es que ni un barrio ni cincuenta barrios modelos van a resolver el problema. Nosotros vivimos sobre una calle flanqueada por grandes paraísos, y de noche, debido a la escasez de luz, dos faroles por cuadra, la calle tiene un aire como de túnel. Al fondo se pierde en un agujero negro que marca el punto donde comienza el quemadero y desde que hace dos años sucedió lo de Elsita (una niña que vivía en la número 114, unos linyeras la atacaron cuando volvía a la noche de un baile, se la llevaron al quemadero, y al día siguiente encontraron su cadáver muy maltratado y golpeado) en las horas de oscuridad nadie anda fuera más de lo necesario ni solo.

Cuando llegamos lo primero que notamos al abrir la puerta fue un olor raro, yo estiré la mano hacia la llave de la luz y la encendí. El zaguán estaba vacío y la luz de la lamparita remarcaba miserablemente las sombras de los rincones y las cicatrices de los zócalos. Al principio no comprendimos qué había de anormal aunque algo seguramente había. Luego caímos de improviso en la cuenta que habían desaparecido las repisitas del zaguán y las figuritas de porcelana dorada que las adornaban. Pero eso era lo de menos y una certidumbre horrible cayó sobre nosotros como un nido de avispas: en nuestra ausencia habían entrado ladrones. Habían saqueado la casa. Fuimos de cuarto en cuarto encendiendo cada vez más luces hasta que todas las habitaciones quedaron iluminadas. Las luces sólo sirvieron para llenarnos

a nosotros de sombras. Hasta las luces se permiten sarcasmos en esta casa. Los muebles y las alfombras nos sacan la lengua desde los rincones porque sienten que somos sus propiedades más que ellos las nuestras. Mamá los colecciona a uno por uno con una diligencia que a veces nos fastidia pero que otras veces nos hace adorarla, que es cuando vamos y nos sentamos en su cama para hablar o para escuchar a su lado *Tardes de ópera,* de dos a tres en Radio Excelsior. De algún modo somos felices, a los tres nos fanatiza la pizza y las masitas de panadería, mamá no sabe hacer un huevo frito y eso nos alienta a seguir viviendo a pesar del recelo con que nos miran en el barrio y ahora, justamente, viene a desaparecer nuestra casa, a esfumarse todos nuestros muebles, porque no habían dejado nada, ni muebles, ni alfombras, ni cuadros. El presagio del zaguán se fue cumpliendo fríamente en cada cuarto, en cada minúsculo rincón. Cuando hubimos recorrido toda la casa volvimos al *living.* Allí mamá cayó de rodillas al suelo y levantó los brazos sobre su cabeza como si le estuviera pidiendo alguna cosa a algo que debía estar fijo en el cielo raso, porque ninguno de los tres creemos seriamente en Dios, lo que la hizo advertir, con un grito de espanto, que se habían llevado también las arañas, dejando sólo las lamparitas que brillaban desde el extremo de los cables desnudos. Finalmente se puso a llorar a gritos y Ricardo y yo nos preguntamos si convendría llamar a la policía. Pero mamá no quería ni oír hablar de la policía. Imprevistamente empezó a gritar que toda la policía era una farsa y una mierda, empezando por el jefe de policía y terminando por el vigilante de la esquina. Nos quedamos callados y sin saber qué decirle. Un minuto después decidimos sentarnos en el suelo a su lado y nos pusimos a hacerle caricias en la cabeza y le pedimos que no se hiciera malasangre, que no todo estaba perdido y que los ladrones no podían andar demasiado lejos.

«Qué no van a andar lejos» dijo mamá, llorando inconsolablemente. «Esos muebles no los volvemos a ver en la vida.»

«Mi guitarra», dijo Ricardo suspirando.



Nos fuimos a la cocina, que nos parecía menos desierta que las otras habitaciones. Mientras yo me ponía a preparar té para los tres, mamá se puso a hacer la cuenta de las cosas desaparecidas. Nosotros la ayudábamos, con los ojos fijos en el pico de la tetera de donde salían nubecillas de vapor. Para empezar estaba la mesa de roble inglés, el mantel de hilo, el juego de sillas, el trinchante con el juego de cu-

biertos de plata, el aparador (1). Una angustia cada vez mayor venía arrastrándose hacia nosotros con cada cosa enumerada. Hacíamos esfuerzos por recordar nuevos objetos cuando lo lógico hubiera sido tratar de olvidarlos y así poder salvar al menos una parte de ellos. Estábamos de pie y tiritando. Hubiéramos deseado por lo menos tener las camas para acostarnos y pensar nuestra desventura desde la tibieza de los colchones. Pero nos habían sacado también los colchones. Colchones, elásticos, todo. El suelo de los dormitorios mostraba al desnudo las baldosas grises y en los dos cuartos había un olor como de morgue. Nos preguntamos qué actitud tomar. Mirábamos alrededor y alrededor sin llegar a creer completamente que la casa hubiera podido ser despojada hasta de su última flor y de su última fotografía.

Cuando el té estuvo listo nos fuimos al *living* y nos sentamos en círculo en el suelo. Yo traje la tetera conmigo. «Si por lo menos se hubieran olvidado el tarro de galletitas», dijo Ricardo agachándose para agarrar su taza que estaba llena de té humeante. Yo saqué mi pañuelo y se lo di a mamá. Mamá se sonó la nariz y nos dijo que confidencialmente estaba tan triste que no nos podía explicar con las palabras que se usan todos los días. «Hay veces en que callarse es la mejor explicación», agregó dramáticamente. Pero fuera de eso, y aunque lo que nos iba a decir nos pareciera fuera de lugar, en la película que habíamos visto la Novak estaba hecha verdaderamente una vaca y no entendía qué es lo que podían verle los hombres (2). «Todo, todo», murmuró después mirando a su alrededor, y comenzó a tomar el té de a sorbitos y mientras repetía esta palabra, «todo»; se puso a menear la cabeza de tal manera, con la taza en los labios, que el té se le derramó sobre la falda y Ricardo tuvo que ir a buscar un repasador a la cocina, de donde volvió lívido diciendo que los repasadores, etcétera.

«Habría que preguntar a los vecinos si oyeron o vieron a alguien», dije yo, pensando que ahí sentados no íbamos a arreglar nada. «¿Vecinos?», me preguntó mamá casi con desprecio. «Decí mejor hijos de Judas.» Ricardo y yo lanzamos una débil carcajada que se esfumó en un instante. Mamá se sirvió otro té y en el silencio que siguió nos pusimos a mirar con angustia las paredes desnudas de las que habían descolgado hasta los apliques, hasta los carteles de bienaventuranza: un «Todo hogar es un mundo» que había en el comedor, un «La casa es

(1) Amén de tantas otras cosas: los juegos de copas y los de té, las camas, las mesas de luz, los veladores, los estantes de libros, la alfombra del *living*, la del comedor, el cuadro que nos regaló Carlos, los juegos de toallas, el calentador Primus, el ropero, toda la ropa, la guitarra de Ricardo, la radio a transistores, la victrola, el espejo redondo del dormitorio, etc., etc.

(2) Recuerdo que le contesté «Los tétalos», acordándome de haber leído esa palabra en los apuntes manuscritos del señor Albino Gómez, apuntes que se intitulan «Diegomundo».

pequeña pero el corazón es grande» que servía de fosforero en la cocina. Otro que yo había grabado en madera con un clavo al rojo y que decía: «Una lástima. Nadie está con nosotros». Se habían llevado todo, hasta cosas nimias como ésas, como si con este despojamiento nos invitaran a empezar a vivir otra vez, y lo peor, a empezar a vivir una vida de cuanto mucho cuatro sillas de mimbre y un florerito porque el boliche no da para más que eso (y a mamá le gustan tanto las flores. Teníamos sobre el trinchante, ahí nomás, a la izquierda, un gran florero de vidrio violeta lleno de azucenas, rosas, claveles, jazmines, unas imitaciones perfectas que tío Boris trajo del Uruguay). La una de la mañana era silenciosa como lo es siempre esta hora en este barrio. En realidad, casi todo el silencio que invade este lugar de noche, viene del quemadero, como vienen a veces oleadas de niebla o moscas. Hacía un frío casi lúgubre. En la media hora que siguió estuvimos tomando té prácticamente sin parar, tanto que hacia el final yo sentía el estómago como si fuera una bolsa de agua caliente. Pero tenía los miembros acalambrados y un frío de novela y tuve que ponerme el sobretodo. Al cabo de casi diez vasos de té los ojos se me empezaron a pegar de sueño. Sentía el pelo húmedo y leves náuseas. «No tiene sentido seguir así toda la noche. Yo me voy a apolillar», dije, y me enrollé en el suelo, sintiendo como si la vida se frunciera alrededor mío y me llegó de lejos la voz de mamá diciendo algo de esta noche, esta noche. Entonces supongo que me dormí. Así pasó casi una hora.

Al cabo de la misma me incorporé sobre las dos manos y los vi a mamá y a Ricardo durmiendo, la pieza desnuda, blanca, medio entre sueños me percaté de que tampoco estaban sobre las paredes el retrato de papá ni las fotos de los abuelos. El suelo tan frío que tuve que ponerme de pie e ir a apoyarme contra la pared. Creo que en esta posición dormité todavía otro rato hasta que el ladrido de un perro, en la lejanía, me despertó del todo. Envuelto en el sobretodo como si fuera en una frazada fui al baño y oriné. Me corrían escalofríos por la espalda y de vez en cuando apretaba los dientes para entrar en calor. Volví al comedor y estuve unos minutos observando a Ricardo y a mamá que respiraban acompasadamente, como si la dureza y el frío de las baldosas no los molestara en lo más mínimo. No sabía qué hacer. No quería salir solo a la calle y tampoco podía exigirle a mi cuerpo que se volviera a acostar sobre las baldosas y más sabiendo que esta vez ni siquiera lograríamos dormir. Finalmente desperté a Ricardo, que se enderezó con un rápido movimiento y me miró sobresaltado. Le expliqué rápidamente que no estábamos soñando y que efectivamente nos habían robado los muebles, causa por la cual él se hallaba en el suelo y yo ahí parado en medio de la pieza. Con un gran ademán le

señalé la habitación desnuda de la cual había desaparecido todo rastro de muebles y todo color y olor. Luego, sin agregar otra palabra, me quedé esperando a que Ricardo se decidiera a levantarse.

Finalmente se levantó y desapareció silenciosamente en el baño. Me quedé solo con mamá, que dormía vuelta de costado, con la boca semiabierta. Mamá hablaba en sueños. No sé qué cosas balbuceaba. La casa estaba toda iluminada y a esa hora de la noche la luz era intensamente blanca. Cuando Ricardo volvió le señalé a mamá con un movimiento de cabeza.

«Decime un poco. Mirá cómo ronca la vieja» le dije.

«A ella dale té y masitas, nomás», me contestó Ricardo sombríamente. Yo la miré con lástima pensando que si no encontrábamos los muebles, tendríamos que acudir a la familia (los tíos de Paternal o los de Caballito, o los primitos de Villa Crespo o los otros, los de Villa del Parque) que nos mira siempre con un poco de asco porque andamos continuamente en dificultades.

«Los muebles» decía Ricardo señalando los cuatro rincones de la habitación, «deben haberlos cargado sobre un camión porque no creo que los hayan llevado a pulso». Sin darme siquiera tiempo a asentir me agarró de la mano y me llevó casi arrastrando a la calle, al borde de la vereda. Nos agachamos sobre el asfalto para descubrir las huellas del presunto camión, había manchas de aceite frescas en el pavimento y las cubiertas dejarían su impresión en el aceite. Pero las manchas estaban intactas. Hacía frío y la noche estaba casi anormalmente estrellada. Bajo la débil luz de los faroles la calle se perdía rectamente en la oscuridad del quemadero. El quemadero era como un límite. Sabíamos que estaba lleno de pantanos y de montoncitos de ceniza que humeaban día y noche. Sabíamos que había linyeras y criminales y quizá, por qué no, que ahí estaban en este momento nuestros muebles, absurdamente alineados bajo la luz de las estrellas, esperando ser llevados a quién sabe dónde. Aunque hubiera sido por un lado sensato llegarse hasta el quemadero y echar un vistazo, por las dudas, por otro lado le teníamos terror, los ladrones podrían acecharnos y tendernos una emboscada y morir en ese sitio, que nos encontraran dos o tres días más tarde flotando en un charco de agua o tirados en un cúmulo de basura, como encontraron hace dos años a Elsita, pobre ángel, primero deshonrada y después asesinada, una chica que no tenía malicia ninguna, que se pasaba las horas sentadita en el umbral de su casa, jugando al ludo o al dinenti sin jorobarlo a nadie.

Empezamos a caminar lentamente hacia el quemadero guiados vaya uno a saber por quién. Yo miraba fijamente los faroles que se movían y lanzaban chirridos, los faroles tienen forma como de sombreros con

una copa redonda de porcelana colgando por debajo. La luz llegaba diluida y trepaba por las paredes hasta una determinada altura a partir de la cual comenzaban las sombras. Más valía mirar el cielo, había muchas estrellas fugaces (nunca vi brillar la luna sobre el barrio modelo).

☆

Dos cuadras más allá nos asomamos a las ventanas de una casa en sombras aunque casi todas lo estaban Pero ésta nos llamó la atención por alguna razón. Saltamos la verja del jardín y nos acercamos a la ventana más grande que tenía los postigos entornados y que reflejaba una luz que debía venir de los fondos de la casa. Abrimos un poco los postigos y echamos un vistazo dentro. Yo grité y Ricardo me tapó la boca con la mano. A pesar de las penumbras pudimos distinguir perfectamente a nuestros muebles, si los conoceremos, llenando de fragancia de roble el *living* y el dormitorio, graves y como si hubieran estado esperándonos.

Cuando volvíamos a casa trajimos con nosotros el trinchante, que era muy liviano, yo de atrás, Ricardo de adelante. Mamá estaba despierta y tomaba té de dos vasos a la vez y tenía toda la falda del vestido mojada. No demostró la menor sorpresa ni ante el trinchante ni cuando le hicimos un rápido relato de lo que habíamos visto. «Yo me imaginaba algo así», dijo. «Casi hubiera jurado que esos muebles no habían salido del barrio», y mientras nos empujaba con excitación dentro del *living* agregó, «Ojalá todos los ladrones fuesen así de estúpidos.» Había estado calentando más té, así que nos sentamos en el suelo, nos servimos té en los vasos y bebimos durante un largo instante sin hablar. «Posiblemente», dijo Ricardo cuando hubo terminado su vaso, «usaron esa casa como sitio de depósito para después llevárselos a alguna otra parte y venderlos. Pero no contaron con que nosotros los buscaríamos». «Ricardo y yo hubiéramos jurado» le expliqué a mamá sirviéndome otro vaso de té, «que los ladrones se habían llevado los muebles al quemadero». «No quiero ni oír hablar de ese quemadero», dijo mamá. «Por qué venir a ponerlo justo al lado de un barrio modelo.»

Ricardo opinó que lo de barrio modelo y lo de quemadero eran sólo nombres y que si uno se ponía a considerar un poco las cosas ni el barrio tenía una sola cosa de modelo ni el quemadero nada de quemadero. Agregó que él creía que entre ambos había una relación simbiótica y que esa simbiosis les servía de disfraz. «Pero nuestras estrellas», dijo para terminar levantando el índice hacia el cielo raso, «son

las mismas». Mamá lo miró sin decir palabra. Jamás entendía la mayor parte de las frases de Ricardo pero tampoco le importaba mayormente entenderlas. Según ella, una cosa era la filosofía y otra la vida. Era más sensato no mezclar cosas tan diferentes.

Ahora que sabíamos que recuperaríamos los muebles parecía como si el frío hubiera calmado un poco. Tomamos té en silencio hasta que se hicieron las dos. Empezó a soplar viento. Cuando el agua de la tetera se hubo acabado, mamá propuso que durmiéramos y que mañana por la mañana buscáramos el resto de los muebles.

«Nonsense», exclamé, haciendo uso del inglés con una vistosidad y una justeza que a mí mismo me sorprendió. Mamá me miró con sorpresa. Ricardo le explicó que hasta mañana los muebles podrían volver a desaparecer y más si los ladrones se percataban de la ausencia del trinchante.

Los tres nos incorporamos y nos alisamos los abrigos con las manos.

«Pero son las tres de la mañana» protestó aún mamá.

«Las dos», le dije, poniéndole la mano sobre el hombro y llevándola con suavidad hacia la puerta. En unos instantes estuvimos en la calle. El viento ahora movía los faroles y las sombras subían y bajaban por las paredes de las casas. El vaivén me mareaba ligeramente, me puse a mirar las estrellas.

Dejamos la puerta abierta, las luces encendidas y la tetera con el té y más agua sobre la llama de un pequeño calentador a alcohol.



Sacar el aparador de aquella casa fue horrendamente difícil. Para dar una idea de lo que nos costó: mamá tiraba con todas las fuerzas pero siempre en la dirección contraria a la debida. Además temíamos que de pronto aparecieran los ladrones o alguna otra persona. No queríamos que se inmiscuyera en esto la policía ni que la cosa se hiciera pública. El aparador se arrastró como una oruga por la ventana y desbordó penosamente del otro lado. Lo llevamos arrastrando sobre el césped del jardín y en las patas quedaron adheridas matas de pasto y pedazos de barro húmedo. Al llegar a la calle nos sentamos a descansar pero al segundo de habernos acomodado sobre el cordón, mamá nos dijo virtualmente que ella podría descansar después y que ahora lo único que contaba era trasladar todo el mobiliario antes que volvieran los ladrones. Asentimos y nos quedamos mirándola en silencio. Mamá estuvo forcejeando durante unos buenos cinco minutos, llenando el aire de pedos y resoplidos y al final de los mismos el aparador no se

había movido más de lo que se mueve la mano derecha al trazar un paréntesis. Debo aclarar que ésta fue la tónica de todo el trayecto hasta casa. Cuando Ricardo y yo decidíamos descansar a mamá se le ocurría que había que empezar a empujar, e iniciaba una lucha sin cuartel contra el aparador a la cual asistíamos desde el cordón de la vereda sin abrir la boca. Pero era suficiente que Ricardo y yo diéramos la orden de seguir para que mamá abandonara bruscamente el mueble y fuera a sentarse al cordón, desde donde se dedicaba a observar el cielo o la calle. El aparador nos llevó unos tres cuartos de hora. Cuando lo tuvimos dentro del *living* mamá nos dijo que ella se quedaría un rato a descansar y nos pidió que fuéramos trayendo las cosas livianas hasta que ella volviera para ayudarnos.

La segunda cosa fue la mesa del comedor, que requirió todo nuestro ingenio y toda nuestra astucia. No salía ni por la puerta ni por la ventana. Por más que la dábamos vuelta, la poníamos vertical, horizontal, oblicua, patas arriba, por más que la hacíamos girar de las maneras más diversas y le hacíamos describir los más caprichosos ángulos, la mesa no salía. La ventana y la puerta eran demasiado estrechas, era un hecho. Finalmente, cuando ya desesperábamos de conseguir sacarla de allí, a mí se me ocurrió quitar los postigos de las ventanas. Tuve que ir a buscar un cuchillo a casa y con indescriptible esfuerzo logramos desmontar completamente los postigos, luego de lo cual la mesa pasó sin gran dificultad. El trabajo nos llevó otra media hora. Eran las tres de la mañana y de la casa no habíamos sacado más que el aparador, el trinchante y la mesa del comedor. Había por lo menos veinte muebles más que trasladar. Las restantes dos horas fueron un desfile constante de objetos desde la casa en cuestión hasta nuestra casa. Mamá se encargaba de las cosas pequeñas y nosotros íbamos trayendo los muebles más pesados. Nos cruzábamos una y otra vez, sonriéndonos y alentándonos, llenas las manos de cajones, de libros, de macetas con flores. Cuando dieron las cinco se nos heló la sangre al escuchar el chirrido de una puerta de hierro al abrirse y asistimos mudos a la partida hacia su trabajo del señor canoso que vive a mitad de cuadra y que es guarda de tranvía. Pasó por la vereda de enfrente, mirándonos con los ojos muy abiertos, como si soñara. Cuando desapareció en una esquina, tras haberse llevado por delante el buzón, respiramos con alivio, pero comprendimos también que se hacía tarde y que dentro de una hora muchas otras puertas se abrirían y muchas otras personas serían espectadoras de la extraña mudanza. Habría preguntas, sería inevitable. Nos pusimos a trabajar casi con furia. Una vez, cargado de almohadones, la vi a mamá caminando como un fantasma completamente oculta bajo la gran alfombra de lana que cubre el dormitorio. Ricardo no me pa-

reció menos absurdo cuando lo vi aparecer doblado bajo el peso de los retratos de los abuelos, y sosteniendo sobre el hombro el gigantesco espejo que adorna el *toilette* de mamá. Estábamos sudorosos y hablábamos sólo lo necesario. A medida que los muebles iban llegando a casa los íbamos poniendo en su lugar habitual. Cuando volvíamos con los brazos vacíos, casi a la carrera, me dedicaba a pensar rápidamente en la cara que pondrían los ladrones cuando supieran que los muebles habían sido vueltos a robar por nosotros.

Cuando volvía de mi décimo viaje a la casa, me paré, agotado, y me dediqué a mirar el sitio donde estaba el quemadero, que se abría hacia atrás, al fondo de la calle, como si fuera fauces de alguna bestia o un gran pozo acostado de panza en el cual, con todo, uno se podía hundir en un descuido.

☆

A las seis menos cuarto, gracias a Dios, todos los muebles en casa. Preparé té y mientras tomábamos, mamá se puso a arreglar todas las cosas y a hablar confusamente de los infelices que eran esos ladrones y después vino al *living* y nos dijo que ella sospechaba quiénes podían haber sido. No extraños, puesto que un extraño no llevaría los muebles a una casa a dos cuadras de la nuestra. «Es alguien que conoce bien las casas del barrio», dijo. «Yo creo que contaba con que nosotros encontraríamos los muebles pero no le importaba. No pensaba devolvernos nada apelando a la fuerza y al hecho de que somos judíos. Resumiendo, aparte de robarnos quería insultarnos, sabiendo perfectamente que todo el vecindario lo apoyaría o se encogería de hombros. Pero se descuidó demasiado.» Se calló súbitamente y dos gruesas lágrimas le asomaron por los ojos. Yo sentí con un estremecimiento que todo lo que decía era verdad y que al mismo tiempo era una fantástica fabulación, un delirio. La mezcla de realidad y mentira me dio como terror, sentí que vivíamos en el barrio modelo pendiendo de un fino hilo, acechados y odiados por todo el mundo.

Encontré la caja de galletitas y la abrí. Tomamos litros de té porque el frío a esa hora era perfectamente horrible. Tiritábamos, con los sobretodos puestos, y el sudor que al principio era una cosa tibia que apenas si nos daba unos ligeros escalofríos, ahora se había helado y lo sentíamos agarrotándonos la cintura y la espalda. Calculé que dentro de media hora a más tardar la oscuridad comenzaría a ceder y no me causaba gracia que el día nos encontrara todavía despiertos. Decidimos no abrir la tiendita hasta por la tarde del día siguiente y si no nos daba la gana, hasta el próximo día. Mamá comenzó a preparar las

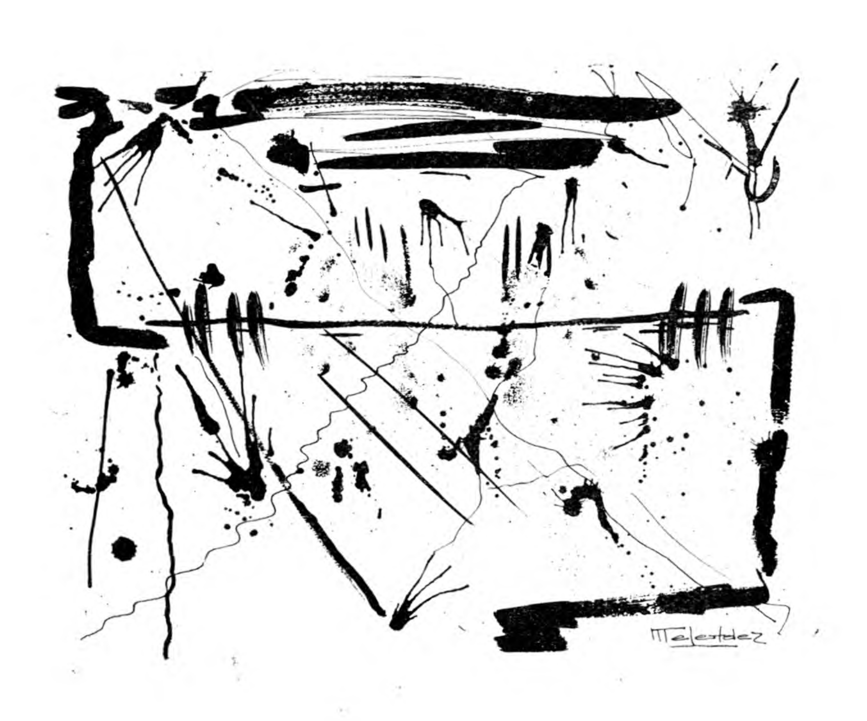
camas. Yo me sentía como al final de una borrachera, con lagañas envolviéndome el cerebro.

Se me ocurrió volver a la casa donde habíamos encontrado nuestros muebles impulsado por un sentimiento que no podría determinar con claridad, ir tan sólo para volver a hacer el camino y ver la casa que había quedado vacía, sin necesidad de volver otra vez cargado con muebles. Llámesele estupidez. Además, caminar dos cuadras de ida y dos de vuelta le daría a mamá tiempo de sobra para terminar las camas. Todo lo que quería ahora era dormir y olvidarme por completo de la maldita noche. Caminé otra vez en dirección al quemadero. El quemadero y las noches en el barrio modelo son, u otra parte de la realidad o, directamente, otra realidad. Recuerdo haber pensado esto en el mismo instante en que levanté la cabeza y vi escrito sobre una chapa blanca, al principio de la cuadra en donde estaba la casa que acabábamos de despojar, los números 150-130. Con una celeridad que nunca hubiera esperado de mí comprendí que algo andaba mal. Casi corriendo hice la media cuadra que me separaba de la casa y comprobé con una rápida ojeada lo que un segundo atrás había previsto.

Cuando volví a casa, corriendo como enloquecido, ya un leve aura de claridad comenzaba a levantarse en una punta del quemadero. Encontré a mamá en camisón y a Ricardo haciéndose buches en el baño. Sin aliento les expliqué que esta casa no era la nuestra y que habíamos cometido una terrible equivocación. Sin agregar más fui al *living*, agarré el trinchante y olvidándome de mi agotamiento corrí con el trinchante cargado sobre mis espaldas a nuestra casa. En la mitad de la carrera la tapa se abrió y todo el juego de cubiertos se fue al suelo. Varios vecinos, que ya estaban levantados, se asomaron a las puertas para ver qué pasaba. Aterrorizado, les hice sonrisas, mientras arrodillado en la mitad de la calle iba metiendo otra vez los cubiertos dentro del mueble. En el horizonte del quemadero la claridad se iba haciendo más y más grande. Cuando volví, cinco minutos más tarde, mamá y Ricardo ya estaban sacando el aparador. Había que apurarse, les grité, empujando con todas mis fuerzas. Tenía miedo que la luz del día, la mañana fría y con un color como de huevo rancio, abortara una cosa, aunque no podía precisar de qué cosa se trataba ni tampoco podía explicar porque la luz del día, precisamente.

Dar es Salaam, 18/12/66

JORGE SILVIO HONIK
Caracas, 4683
BUENOS AIRES (ARGENTINA)



HISPANOAMERICA A LA VISTA

EL PUEBLO ARAUCANO Y OTROS ABORIGENES EN LA LITERATURA CHILENA

POR

LAUTARO YANKAS

Homenaje a don Alonso de Ercilla y Zúñiga en el cuarto centenario de la publicación de «La Araucana».

Al iniciar nuestra perspectiva de la literatura chilena inspirada en el aborigen, sepamos desde luego qué fuerza de sugestión sensorial o recóndita, o todo esto junto, recibió el espíritu del hombre que pudo expresarse en la epístola, la crónica, el poema o el relato, desde los tiempos de la Conquista.

Los primeros escritos conocidos dan testimonio de tal poder incitante, así en tierras de Chile como en otras del continente descubierto por la España del siglo XV. Luis Alberto Sánchez expresa en su obra *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana:* «El indio actúa en nuestra literatura desde el instante mismo en que existió América poblada y hablante. Es la mayor preocupación de los europeos apenas sientan las plantas en nuestro territorio.» Anotemos de paso, entre muchos otros, al relevante Bartolomé de las Casas (1475-1566) en México, quien eslabona con fervor de queja su *Destrucción de las Indias,* fechado en 1552. Más tarde aparece el Inca Garcilaso de la Vega con sus *Comentarios del Perú,* y no olvidemos a Felipe Huamán Poma de Ayala, autor de *Nueva Crónica y Buen Gobierno,* obra destinada a la defensa y reivindicación del aborigen humillado y envilecido por el conquistador. Sin embargo, en su mayoría, los cronistas de la conquista hispana escribían por mandato del amo y en contra del nativo americano.

Existe consenso de que es don Pedro de Valdivia, el capitán gobernador, quien inicia en Chile la interpretación literaria del indio en sus cartas dirigidas al rey Carlos V, al Consejo de Indias y al virrey del Perú. El capitán, por razones de vasallaje, de urgencias de su Gobierno y otras humanamente válidas, supo elevar el tono de su prosa y enriquecerla con expresivas y renovadas imágenes de estas tierras; describe a sus habitantes con trazos, color y juicio dignos de avezado cronista. Sus cartas descubren la odisea, a ratos pavorosa y macabra,

desmenuzan episodios, describen escenarios y en conjunto perfilan el rostro del mundo americano, su infinitud y su apasionante misterio donde el nativo acecha, hostiga, ataca y se desvanece con la agilidad del puma y del espectro. En esas páginas amarillas, ya pardas por la herrumbre, bulle el carácter de la Conquista, milagro insólito de voluntad imperiosa, fervor y sacrificio estoico, hecho posible para desbaratar la indivisible trilogía del hambre, la enfermedad y la muerte aviesa.

Observemos el escenario bélico:

> Torné a pasar el río de Nibequetén (el Laja), e fui hacia la costa por el Biobiú abajo; asenté media legua dél en un valle, cabe unas lagunas de agua dulce, para de allí buscar la mejor comarca. Estuve allí dos días mirando sitios, no descuidándome en la guarda, que la mitad velábamos la media noche, y la otra, la otra media. La segunda noche, en rendiendo la primera vela, vinieron sobre nosotros gran cantidad de indios, que pasaban de veinte mill; acometiéronnos por la una parte, porque la laguna nos defendía de la otra, tres escuadrones bien grandes, con tan gran ímpetu y alarido, que parecía hundir la tierra, y comenzaron a pelear de tal manera, que prometo mi fee, que ha treinta años que sirvo a V.M. y he peleado contra muchas naciones, y nunca tal tesón de gente he visto jamás en el pelear, como estos indios tuvieron contra nosotros, que en espacio de cuatro horas no podía entrar con ciento de caballo al un escuadrón, y ya que entrábamos algunas veces, era tanta la gente de armar enastadas e mazas, que no podían los cristianos hacer a sus caballos arrostrar a los indios. Y desta manera peleamos el tiempo que tengo dicho, e viendo que los caballos no se podían meter entre los indios, arremetían la gente de pie a ellos. Y como fui dentro en su escuadrón y los comenzamos a herir, sintiendo entre sí las espadas, que no andaban perezosas, a la mala obra que les hacían, se desbaraton. Hiriéronme sesenta caballos y otros tantos cristianos, de flechazos e botes de lanza, aunque unos e otros no podían estar mejor armados... y en lo que quedó de la noche y otro día no se entendió sino en curar hombres y caballos. E yo fui a mirar donde había los años pasados determinado de poblar, que es legua e media más atrás del río grande que digo de Biobíu, en un puerto e bahya, el mejor que hay en Indias, y un río grande por un cabo que entra en la mar, de la mejor pesquería del mundo, de mucha sardina, céfalos, tuninas, merluzas, lampreas, lenguados y otros mil géneros de pescados, y por la otra otro riachuelo pequeño, que corre todo el año, de muy delgada e clara agua. (Carta VIII, al emperador Carlos V.)

Más adelante, esta imagen bucólica:

> Lo que puedo decir con verdad de la bondad desta tierra es, que cuantos vasallos de V.M. están en ella y han visto la Nueva España, decir ser mucha más cantidad de gente que la de allá; es toda un pueblo e una sementera y una mina de oro próspera de ganado como lo del Perú, con una lana que le arrastra por el suelo; abundosa de todos

los mantenimientos que siembran los indios para su sustentación, así como maíz, papas, quinua, mare, ají y frisoles. La gente es crecida, doméstica y amigable y blanca y de lindos rostros, así hombres como mujeres, vestidos todos de lana a su modo, aunque los vestidos son algo groseros. Tienen muy gran temor a los caballos; aman en demasía los hijos e mujeres e las casas, las cuales tienen muy bien hechas y fuertes con grandes tablazones, y muchas muy grandes y de a dos, cuatro y ocho puertas; tiénenlas llenas de todo género de comida y lana; tienen muchas y muy polidas vasijas de barro y madera; son grandísimos labradores y tan grandes bebedores; el derecho dellos está en las armas, y así las tienen todos en sus casas y muy a punto para se defender de sus vecinos y ofender al que menos puede... (Carta IX al emperador Carlos V.)

La arcaica prosa del Medievo, ya asomada al Renacimiento, se libera en milagro de frescura al contacto con la tierra virginal de América, lo que da al epistolario el sesgo de la nacionalidad surgente.

Ateniéndonos a la expresión literaria más que a la crónica informativa un si es o no es verídica, acotemos la sugerente visión de esta tierra y su pueblo lograda por el jesuita Alonso de Ovalle, en su *Histórica relación del Reino de Chile,* donde la plena belleza del paisaje supera el enfoque del indígena hecho con más fantasía que verdad, pese a lo pintoresco de muchas escenas atingentes con los ritos bárbaros.

Citaremos sólo a cronistas y anotadores como Alonso Góngora y Marmolejo, Pedro Marino de Lobera y Diego Rosales, autor este último de la monumental *Historia general del Reino de Chile,* integrada en diez libros, dedicado el primero exclusivamente a los aborígenes. Ponderado y penetrante, Rosales nos deja una visión seria de las cosas y sucesos de Chile.

Sitio aparte merece la crónica novelada de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán: *El cautiverio feliz,* en cuyas páginas se alterna la prosa descriptiva, a veces plena de dramatismo con el verso trabajado en el noble cuño del Siglo de Oro o bajo el hechizo de la poesía latina y del acervo bíblico. Mariano Latorre, en su *Literatura de Chile,* lo enjuicia con agudeza:

Dominaba Pineda y Bascuñán el castellano. Se advierte en su prosa, como en la de Ovalle, la fluidez de los períodos, la claridad de la sintaxis, cualidades que distinguen la prosa chilena de la peninsular; en el fondo, la modalidad criolla del estilo castellano. Ante todo, la pérdida de la altisonancia, tan típica de los prosistas españoles.

Por su prosa delicada y limpia, vale ser transcrita esta escena en que el cautivo sorprende a la hija del cacique en la poza en que se baña:

Contemplemos un rato la tentación tan fuerte que en semejante lance el espíritu maligno me puso por delante: a una mujer desnuda, blanca y limpia, con unos ojos negros y espaciosos, las pestañas largas, cejas en arco, que del Cupido dios tiraban flechas, el cabello tan largo y tan tupido, que le pudo servir de corbetera, tendido por delante hasta las piernas y otras particulares circunstancias que fueron suficientes por entonces a arrastrarme los sentidos y el espíritu; que al más atento y justo puede turbar el ánimo una mujer desnuda, como le sucedió al Rey Profeta, que vió lavarse a una mujer sin velos, y le llevó no tan solamente la vista de los ojos, pero también los afectos íntimos del alma en cuya ocasión, a este propósito, dijo un curial los siguientes versos:

Porque la mujer desnuda
cosa delicada es,
ha de estar entre vidrieras,
porque el aire no la dé.

Mas, después de haber experimentado lo que es la mujer en carnes, trocara yo los versos de esta suerte:

Porque la mujer desnuda
cosa perniciosa es,
ha de estar entre paredes,
porque no la puedan ver.

Y esto sería lo más seguro para no poner tropiezos a nuestra fragilidad humana.



Quiso el destino que las guerras de Arauco y la inaudita entereza del indígena no se quedaran en el menudo alcance de la crónica o en las sesudas estancias de la historia como meros testimonios de tres siglos de contienda. Habiendo don Alonso de Ercilla y Zúñiga, paje del príncipe Felipe —el hijo de Carlos V—, colmado el vaso de la aventura juvenil durante sus viajes por la Europa convulsionada y guerrera, oye hablar en Londres, donde se encuentra acompañando a su señor, de un nuevo alzamiento de los araucanos. Era el año 1554. Esa lejanía de sueño, que trae aguijones de verdad para el coraje del soldado, le entrega el recado heroico, la voz elemental que morderá en la entraña propicia, y que no proviene de un continente sojuzgado y caballeresco, sino de tierras vírgenes, donde la vida se enfrenta a la muerte en un choque de implacable alternativa, en un juego insólito de poder y dominio. Don Alonso, en el trance tiene veintiún años y ciñe espada por primera vez, como lo cuenta en el canto XIII de *La Araucana:*

Yo con ellos también en el servicio
vuestro empecé y acabaré la vida,
que estando en Inglaterra con el oficio
que aún la espada no me era permitida:
llegó allí la maldad en deservicio
vuestro, por los de Arauco cometida
y la gran desvergüenza de la gente
a la real corona inobediente.

El fenómeno de la creación, máxime si es sugerencia del espíritu, guarda misterios de percepción que nos llevan a definir al hombre como un esquema íntimo del universo, condición que le permite recoger las secretas voces de anticipación que rondan sobre el mundo. Ello explica que la llama poética de Ercilla no haya prendido, siquiera como alarde palaciego, en medio de un imperio de arrogancias como fue el de Carlos V, en cuya corte don Alonso vivió desde niño a causa de la temprana muerte de su padre, noble de Bermeo, ciudad cabeza del Señorío de Vizcaya. Su viaje con la expedición de Jerónimo de Alderete, designado gobernador de Chile y adelantado con miras a sofocar la rebelión araucana que provocó la derrota y muerte de Pedro de Valdivia a manos de Lautaro, refleja una faceta evidente de esa anticipada y secreta voluntad atraída por la cabal imagen de lo heroico, negada al usual esplendor de la Corte y a los acicates del honor convencional. La trágica muerte de Alderete en Panamá apresura los designios del vate soldado, magnifica su cita con la imagen insomne, que ya empieza a realizarse en su mente excitada por los riesgos de la empresa y al conjuro de los cuentos, noticias y fantasmagorías oídos a los tripulantes y tropa que lo acompañan.

Luego, con iluminada decisión sigue a don García Hurtado de Mendoza, joven como él, y recién nombrado gobernador de Chile por su padre el virrey del Perú. Los expedicionarios arriban a la Mariquina y luego a La Concepción, ya asediada por las huestes araucanas.

Desde esta hora, don Alonso compromete su espada mientras su espíritu fluctúa entre el asombro y la lucidez creadora, pues, como lo presintiera, se estrella con un mundo de poderosa existencia y de peligro insólito. Tal choque, colmado de soberbia y mortal desprecio, lo transforma y lo acerca al adversario, creándose así, por capilaridad de potencias y fuego anímico, la emulación y la comunión de sangres de que se glorían los historiadores y la historia. El espíritu del poeta a duras penas reprime y acrisola la imagen fulgurante que se impacienta y dispara sobre el fondo de la selva austral. Por vía de revelación el vate soldado no se desdobla y, sí, se confunde en aquel todo que sólo cristaliza en el hombre templado por el destino. Escribe de noche, burlándose del sueño, pero alguna vez, en el suspenso del combate que

el sol ilumina, y al amparo de un pellín milenario, hilvana la estrofa en un trozo de cuero o un jirón de carta, «algunos tan pequeños que apenas cabían seis versos, que no me costó después poco trabajo juntarlos». Su ojo dispara más lejos y más hondo que la espada y de ello empieza a tomar forma la realidad y testimonio de este país enemigo, de su montaña coronada de volcanes y nieve, de su floresta, y asimismo, de su fuerza colectiva, su soberbia, su tesón, su fiereza, «pues los hijos —afirma el vate en el Prólogo— ganosos de la venganza de sus muertos padres con la natural rabia que los mueve y el valor que dellos heredaron, acelerando el curso de los años, antes de tiempo tomando las armas, se ofrecen al rigor de la guerra: y es tanta la falta de gente por la mucha que ha muerto en esta demanda, que para hacer más cuerpo y henchir los batallones, vienen también las mujeres a la guerra, y peleando a veces como varones, se entregan con grande ánimo a la muerte. Todo esto he querido traer para prueba y en abono del valor destas gentes digno del mayor loor del que yo le podré dar con mis versos».

Estas y otras verdades ganadas en el fragor de la batalla incesante, inciden y suscriben la historicidad de *La Araucana,* su integración vital y su fuerza anímica, que la rigidez de la octava real no logra amenguar. Algún comentador quisquilloso no vacila en negar autenticidad a ciertos episodios y arbitrios, tales como la prueba del tronco, los torneos a la europea, el tono culto y sujeto al troquel clásico de las arengas. El poeta pudo y puede mover y trasmutar con su fantasía bullente ciertos elementos del mundo original, en beneficio de la unidad armónica y la sugerencia, burlándose, olvidando o desdeñando un poco, en medio del trajín guerrero, ciertos rigorismos y códigos, aunque en ciertos casos haya obedecido, sin mucha malicia, al ámbito europeo, descuidando lo bárbaro, esencialmente el paisaje, que Ercilla relegó en frases anodinas, arrastrado por el torrente heroico.

> El tumulto de los combates, las peripecias individuales de las batallas, la sangre que corre por la tierra, el chivateo de los indios, el relincho de los caballos, anotados con minuciosa complacencia, tienen el fondo oscuro, incoloro, de un cuadro de la época o el de los relatos caballerescos.
>
> (Mariano Latorre: *Literatura de Chile.*)

Asistamos, empero, a la proeza de Caupolicán, mal negada por algunos:

Y el bárbaro en el hombro la gran viga,
sin muestra de mudanza y pesadumbre,
venciendo con esfuerzo la fatiga,
y creciendo la fuerza por costumbre.

Apolo, en seguimiento de su amiga,
tendido había los rayos de su lumbre;
y el hijo de Leocán en el semblante
más firme que al principio y más constante.
Era salido el sol cuando el enorme
peso de las espaldas despedía,
y un salto dio lanzándole disforme,
mostrando que aún más ánimo tenía;
el circunstante pueblo en voz conforme
pronunció la sentencia, y le decía:
sobre tan firmes hombros descargamos
el peso y grave carga que tomamos.
El nuevo juego y pleito definido,
con las más ceremonias que supieron
por sumo capitán fue recibido, y
a su gobernación se sometieron.
Creció su reputación, fue tan temido.
y en opinión tan grande le tuvieron
que ausentes muchas lenguas del temblaban
y casi como a rey le respetaban.
Es cosa en que mil gentes han parado,
y están en duda muchos hoy en día,
pareciéndoles que esto que he contado
es alguna ficción o poesía:
pues en razón no cabe, que un senado
de tan gran disciplina y policía
pusiese una elección de tanto peso
en la robusta fuerza y no en el seso.

(Canto II, Primera Parte.)

Se suman en *La Araucana* la soltura narrativa y la feliz evocación de tipos, lo que aleja sensiblemente la monotonía de la octava real. Aunque inspirado en los modelos clásicos, Ercilla exalta no a un héroe, sino a numerosos jefes que él conoció en la guerra de Arauco, nativos y españoles, dándoles —el autor lo explica— mayor relieve y ámbito a los primeros. Este ideal sobrehumano del héroe permite elevar el tono de *La Araucana* y decanta su rango.

Los estudiosos se preguntan por qué Ercilla no destacó a un personaje y al mismo tiempo señalan el significado de algunos versos iniciales para afirmar que el autor quiso rubricar por sobre todo las virtudes de dos razas en pugna con riesgo de la unidad del poema. Pensamos, al respecto, que Ercilla más bien impuso a su obra la continuidad sustancial de una crónica, animado por el afán de veracidad que él destaca en sus páginas, lo que no fue óbice para que su verbo alzase la imagen de los guerreros al plano universal y lograra asimismo una versión concertada de episodios cimeros. Al realizarlo, su genio, en

trance de conciencia, creó y fundamentó la integración de dos pueblos sin mengua del uno ni del otro, y al mismo tiempo renovó la epopeya, anticipándose a su concepción moderna. Siendo Ercilla español, el legado de su obra, por los motivos que anteceden, no podría ser eludido en el estudio de la literatura chilena. Porque es fenómeno y milagro de interfusión, de asimilación en carne y espíritu, a la tierra pasional y rebelde; es la transformación en el medio físico virginal, que permite el brote criollo, la definición de lo americano. Es el signo trascendente que Gabriela Mistral certifica y enfatiza cuando, ante la pregunta de si el premio Nobel que ella ha recibido vale como galardón para la lengua española, responde que significa el triunfo de la lengua criolla de América.

La esencia indígena del poema y su valía estética han debido gravitar en la creación literaria de Hispanoamérica y particularmente en Chile. Ello se manifiesta y valoriza en nuestro Pedro de Oña, educado y licenciado en Lima, ciudad donde publicó en 1596 su *Arauco domado,* poema escrito en octavas reales y destinado a ensalzar la figura de don García Hurtado de Mendoza, a quien Ercilla desdibujó en *La Araucana.* Pedro de Oña acusa la influencia de aquel poema, pero su escaso vuelo y la presencia de Góngora hacen de la obra un mediocre e impersonal acopio de lirismo bucólico y culteranismo, superado a trechos en las descripciones, particularmente las de índole amorosa, que traducen gozoso sensualismo. La narración es lenta y monótona. Dos obras posteriores, *El Vasauro,* en que exalta la vida de los Reyes Católicos y sus andanzas, y más tarde *Ignacio de Cantabria,* muestran la madurez del poeta, afinan su lirismo, si bien el afán barroco malogra el temple del estilo.

Hernando Alvarez de Toledo, poeta andaluz llegado a Chile por 1582 (1), merece sitio en esta perspectiva de gestación literaria en torno a las guerras de Arauco, con su crónica de intención poética, *Purén indómito,* en la que inmortaliza la figura del indio Pelantaro, quien como Lautaro lo hiciera en el siglo XVI con Pedro de Valdivia, logra en el siglo XVII dar muerte al gobernador Oñez de Loyola en terrible y enconada batalla a más de arrasar siete ciudades. Dussuel, en su *Literatura chilena,* califica la obra con rigor:

> La crítica le niega condición de poema épico. Aparece más bien como composición en verso de una crónica histórica en donde no existe invocación, máquina, majestad, nudo ni desenlace. La acción misma carece de héroe y de unidad y a cada momento se olvida de la narración para diluirse en digresiones que estropean el interés dramático.

---

(1) Se conoce su testamento, fechado en 1631.

Alvarez de Toledo ve al araucano no exento de bondades, pero no calla sus defectos y asimismo condena la crueldad y el atropello inicuo de que lo hace objeto el conquistador. Escuchemos la queja del indio en esta arenga:

Dicen que a su Dios de ellos que le amemos
y nunca jamás vemos que ellos le aman,
y que a su santo nombre no juremos
y ellos solos le juran y difaman:
el día santo mandan que guardemos;
mas para trabajar ellos nos llaman:
a nuestro padre y madre que le honremos
y a los suyos honrarlos nunca vemos...

Alvarez de Toledo supera a Ercilla, a Oña y a nuestros cronistas en el tono de condenación para el hispano.

El siglo XIX concentra en torno al movimiento espiritual y literario de 1842 la preocupación de los escritores por la temática aborigen. La nacionalidad, surgente en 1810 y afianzada ocasionalmente en 1812, invocaba en medio de las alternativas de la lucha, el ejemplo libertario de los héroes epónimos: Caupolicán, Lautaro, Galvarino, Colocolo, Elicura, Pelantaro y tantos otros. José Victorino Lastarria, al inaugurar la Sociedad Literaria el 3 de mayo de 1842, incita a los poetas y prosistas para crear una literatura auténticamente nacional, desde que las guerras de la independencia y las contiendas de Arauco, unidas a la gestación política, económica y social establecían la vigencia de un espíritu criollo que se vigorizaba y enriquecía a todas luces.

Que la nacionalidad de una literatura consiste en que tenga una vida propia, en que sea peculiar del pueblo que la posee, conservando fielmente la estampa de su carácter, de ese carácter que reproducirá tanto mejor, mientras sea más popular...

La generación del 42 anota valores diversos, algunos de actual vivencia: José Victorino Lastarria, iniciador del cuento; José Joaquín Vallejo (Jotabeche), ágil y agudo en sus *Artículos de costumbres;* Eusebio, Lillo, Francisco Bilbao, Salvador Sanfuentes. Este último, poeta destacado, vierte el tema aborigen en su leyenda *Inami o Laguna de Ranco,* que canta las penas de una india, hija de cacique, enamorada de un español; autor también de *Huentemagu* y *Ricardo y Lucía o La destrucción de Imperial,* que imita *El cautiverio feliz,* de Pineda y Bascuñán. Más adelante, la poesía y el relato novelesco sustancian una generosa cosecha inspirada en la tipología indígena y la geografía, donde selva y cordillera alcanzan presencia cimera. Los últimos toquis de la contienda histórica y aquellas figuras que deslumbraron la bizarría de Ercilla, junto a otras que el vate olvidó, atizan la

llama poética de Guillermo Blest Gana, Pedro Nolasco Préndez, Pedro Antonio González, Samuel Lillo y Diego Dublé Urrutia. Pedro Antonio González nos da en su caudaloso poema *El toqui* la gesta del curaca enviado por el Inca Dios contra el araucano, volcada en estrofas sonoras y galopantes, henchidas de aquel pasado sobrehumano de bravura y de selva embrujada. Samuel Lillo burila sus briosas y límpidas *Canciones de Arauco* y en ellas el indio, huraño, agobiado por el huinca, masculla su tristeza y su despecho. En *El último cacique* expresa:

En su soberbia cabeza
aún conserva la fiereza
y la altivez del león.
Su rostro terso sin vellos;
negros los lisos cabellos.
símbolos de su vigor.
. . . .
Aún se figura escuchar
los hurras de sus vasallos,
del incendio el crepitar,
los disparos de fusil
y el correr de los caballos
cargados con el botín.

Y este enfoque, donde el sol candente, muerde en el destino de la raza abandonada:

Sobre el dorado tapiz reseco
de los lomajes, llamea el sol,
y en el camino que, hondo y angosto,
la falda corta, como un cequión,
jinete, un indio, camina al paso,
sumido en dulce, blando sopor.
Sus anchos hombros, su contextura
de recios miembros, recuerdan hoy
a los atletas de aquella raza
que mató el hierro del alcohol.
Una india joven camina al lado
a pie entre el polvo que echa el bridón,
como el humilde perro que sigue
al campesino por el alcor.
. . . .
Interminable la carretera
sin una sombra, sin un frescor;
ella agobiada como una bestia;
él, dormitando sobre el arzón.

Diego Dublé Urrutia, cuya vernácula frescura irrumpe plena en nuestro siglo, conjuga las añoranzas de su tierra, Angol, cargada de épica leyenda:

¿Conocisteis, tal vez, las tierras viejas
donde más de un cantor templó su lira,
donde adornan las hembras sus orejas
con pendientes de plata y de chaquira?...
¿Habéis subido a la región lejana
donde pintan la espiga y la manzana,
donde aroma el culén, germina el liuto,
y, al tiempo del otoño, dan tributo
colgados de los trémulos coligües
como lirios de sangre, los copihues?...
¿Sabéis de Arauco, de su león vencido?...
Pues allí, bajo el sol, tembló mi nido
cuando rompían las indianas fieras
sus enseñas y lanzas postrimeras.

Tras esta ráfaga bravía y fresca como el surazo, la lírica enmudece, acosada por las incitaciones del modernismo y de la introversión; un pudor monjil y remilgos de damisela la hacen desviar los ojos de lo autóctono y de la naturaleza libre, factores éstos que conformaron la nacionalidad medular. Recordemos que la novela y el cuento escritos en Chile por ese tiempo mostraban parecido rechazo y se ufanaban copiando la hechura y atisbando el espíritu francés. Todo lo que no se mirase en el arquetipo pasaba por grosero y repudiable. Aún hoy sigue siéndolo en ciertos reductos de la cursilería y el esnobismo. Han debido transcurrir varias décadas para que nuestros poetas más altos y mejor definidos, al emprender la ensoñada aventura del regreso desde su cosmos inefable, chorreando lívidas penumbras, cargados de presentimientos y pesadillas, hayan empezado a respirar el milagro de la tierra, de nuestra tierra. Gabriela Mistral, holgando en sus distancias terrestres, dialoga con los dioses de la América india —el azteca, el maya, el incaico, el diaguita, el araucano—, estruja sangre nuestra, magia nuestra, desde *Desolación* a sus últimos *Recados*. La huella bárbara es onda broncínea en su canto:

Lago Llanquihue, agua india,
antiguo resplandor terrestre;
agua vieja y agua tierna,
bebida de la vieja gente:
y en tu pecho de marinero
tatuado de señales verdes.
Agua sobrenatural
que eres lo que no eres,
Santo del agua de Chile,
que tienes lo que no tienes:
cargas lo mismo que el Toqui
tus orillas por mujeres
y la carga verde llevas,
heroico sobre la frente.

Bebo en tu agua lo que he perdido:
bebo la indiada inocente;
tomo el cielo, tomo la tierra,
bebo la patria que me devuelves.

Pablo Neruda, desde *Crepusculario* (1923), pulsa en tres incitaciones que determinan y establecen su proceso poético y humano: el amor, la angustia del hombre enfrentado con un mundo que se destruye sin descanso, en combustión creciente y sin esperanza cierta, y el mensaje insondable de la naturaleza vernácula, terrestre y marina. El sentimiento y el hálito, por secreto influjo del mundo genésico en que respira el poeta, se encaminan hacia la imagen que los exprese en una violenta rebelión subjetiva, principio creador para un mundo de acento potencial y oscuros y caóticos símbolos, embriagado por instantes de alucinadas formas y colores. En *Residencia en la tierra* la razón violenta las zonas interiores de la fantasía, interroga al mundo, y la poesía, al expresarlo, entrega voces indefinibles, ideas trizadas por resplandores. El dolor y la muerte descomponen su gama y sus desnudos contrastes en brioso y permanente oleaje. En *Odas elementales* y *Canto general de Chile,* el mundo sensorial ensaya sus fugas cósmicas, alimentando los abismos, a veces oscuros, a veces iluminados del poema. La palabra salta y mueve lo inerte, se conjuga lo inconjugable y es el subconsciente con su mutable angustia el que irrumpe sobre la trama del acontecer. El destino histórico de la tierra patria y del habitante originario es razón y magia en el verso que oscila entre el «yo acuso» y el fervor heroico. En la tercera parte del *Canto general...*, dedicada a los conquistadores, nos descubre a Ercilla en este resplandor de imágenes:

Hombre, Ercilla sonoro, oigo el pulso del agua
de tu primer amanecer, un frenesí de pájaros
y un trueno en el follaje.
Deja, deja tu huella
de águila rubia, destroza
tu mejilla contra el maíz salvaje,
todo será en la tierra devorado.
Sonoro, sólo tú no beberás la copa
de sangre, sonoro, sólo el rápido
fulgor de ti nacido
llegara la secreta boca del tiempo en vano
para decirte: en vano.
En vano, en vano
sangre por los ramajes de cristal salpicado,
en vano por las noches del puma
el desafiante paso del soldado,
las órdenes,

los pasos
del herido.
Todo vuelve al silencio coronado de plumas
en donde un rey remoto devora enredaderas.

(Canto XXII.)

En la parte IV canta a los libertadores con acento alucinado y fuego demoledor. El toqui Caupolicán destroza el viento con su destino:

En la cepa secreta del raulí
creció Caupolicán, torso y tormenta,
y cuando hacia las armas invasoras
su pueblo dirigió,
anduvo el árbol,
anduvo el árbol duro de la patria.
Los invasores vieron el follaje
moverse en medio de la bruma verde,
las gruesas ramas y la vestidura
de innumerables hojas y amenazas,
el tronco terrenal hacerse pueblo,
las raíces salir del territorio.
. . . .
Otros árboles con él vinieron.
. . . .
Toda la raza de ramajes rojos,
todas las trenzas del dolor silvestre,
todo el nudo del odio en la madera.
Caupolicán, su máscara de lianas
levanta frente al invasor perdido:
no es la pintada pluma emperadora,
no es el trono de plantas olorosas,
no es el resplandeciente collar del sacerdote,
no es el guante ni el príncipe dorado:
es un rostro del bosque,
un mascarón de acacias arrasadas,
una figura rota por la lluvia,
una cabeza con enredaderas.
De Caupolicán el Toqui es la mirada
hundida, de universo montañoso,
los ojos implacables de la tierra,
y las mejillas del titán son muros
escalados por rayos y raíces.

(Canto V.)

Luego, con acentos de revelación prepara la insurgencia de Lautaro:

La sangre toca un corredor de cuarzo.
La piedra crece donde cae la gota.
Así nace Lautaro de la tierra.

(Canto VIII.)

Lautaro era una flecha delgada.
Elástico y azul fue nuestro padre.
Fue su primera edad sólo silencio.
Su adolescencia fue dominio.
Su juventud fue un viento dirigido.
Se preparó como una larga lanza.
. . . .
Se hizo velocidad, luz repentina.

(Canto IX.)

. . . .
Atacó entonces Lautaro de ola en ola.
Disciplinó las sombras araucanas:
antes entró el caudillo castellano
en pleno pecho de la masa roja.
Hoy estuvo sembrada la guerrilla
bajo todas las olas forestales,
de piedra en piedra y vado en vado,
mirando desde los copihues,
acechando bajo las rocas.
Valdivia quiso regresar.
Fue tarde.
Llegó Lautaro en traje de relámpago.
Siguió el Conquistador acongojado.
Se abrió paso en las húmedas marañas
del crepúsculo austral.
Llegó Lautaro,
en un galope negro de caballos.
La fatiga y la muerte conducían
la tropa de Valdivia en el follaje...
Se acercaban las lanzas de Lautaro.

(Canto XI.)

Angel Cruchaga Santa María mece las imágenes de la epopeya araucana decantando símbolos en una constante aurora de transparencias y fervores. En *Rostro de Chile* (1955) el verso raudo alumbra la histórica gesta:

Hollando la hojarasca de los bosques,
en sus caballos de huracán y fuego
aparecieron entre resplandores,
músicas y corazas, los iberos.
. . . .
Y en Tucapel, don Pedro de Valdivia
cayó envuelto en los pliegues de su honra
y en Curalava deshojó la vida
el vascongado Oñez de Loyola.

Caupolicán gana verdad y mito en este urdir luminoso:

El toqui está en la ruca, en el rodar del río,
en las ramas del roble que detienen el día.
Parece que los años de musgo lo han vestido
venciendo vendavales allá en la Araucanía.
Sobre sus hombros crecen los piñones maduros
y hay enredaderas para tocar sus sienes
y golpea un tambor responsos de otro mundo
para Caupolicán en la quebrada verde.

Asimismo, nos llega su presencia de Lautaro:

Venció todos los peligros
la marea de su arrojo
que lamía el horizonte
con un aletazo torvo
y lo seguían los pájaros
y bajo un palio sonoro
la hueste suya pasaba
en un perfume de boldos,
mientras se desataban
en un morir los arroyos.
Lautaro era lanza y chispa,
carrera del tiempo heroico
bajorrelieve nacido
bajo los muros del odio:
la sangre de Araucanía,
recio flujo del encono,
resplandor de las quebradas
férvido avance de un potro.

Un vuelo romántico, de rauda cadencia, convierte el poema de Ignacio Verdugo Cavada, *Los copihues rojos,* en sazonada gema del fervor terrígeno y vegetal. Cierta composición musical inspirada en el texto le ha conquistado el halago de las multitudes y la difusión universal. La sencilla y fresca fluidez del verso se gana el espíritu como una confidencia:

Nací en las tardes serenas,
de un rayo de sol ardiente,
que amó la sombra doliente
de las montañas chilenas;
yo ensangrenté las cadenas
que el indio despedazó,
las que de llanto cubrió
la nieve cordillerana:
¡yo soy la sangre araucana
que de dolor floreció...!

Mis flores rojizas son
pupilas en acechanzas;
son como puntas de lanzas
entre el polvo del malón...
Y cuando sin compasión
me arrastra el viento en la vega,
soy arrebol que se pliega
y que presagiando está
no la tarde que se va
sino la noche que llega.

La poesía joven, que aventura un lenguaje para el espíritu herido y distorsionado por los efectos de este tiempo tecnológico y apremiante, se da respiro y despliega su fervor y su pupila exhaustiva en la tierra madre, siempre generosa, donde viven los rebrotes de la raza heroica. Valioso entre otros, Luis Vulliamy entrega desde sus primeros poemas y páginas en prosa el mensaje fresco y robusto del Sur urdido en el drama de una realidad humana sin tregua. El libro *Ritual del hombre inquieto* (1954) preconiza la línea futura del autor. Claudio Solar, autorizado ensayista, expresa en el prólogo:

> Su obra posee esa sinceridad, emoción y densidad de la tierra de donde él viene como una prolongación del árbol que limita con las estrellas.

En el canto IX del libro anotado, leemos:

Descienden la cuesta los cansados hombros de los araucanos,
no es apolínea su estampa endurecida por el medio vertical,
ni gallarda la prestancia que les diera la selva milenaria,
bajan sencillamente porque no es el tiempo y es necesario caminar.
... ...

Yo apelo a ti, Gnnechén, que moras en volcanes,
desde siglos incontables abrigado en manos de nevada roca,
pues quiero saber, de qué fórmula de pena, de qué ingrediente arcano,
se formó el agua dolorida que mira por los ojos autóctonos.
... ...

Pero no debes seguir arrojando la arcaica lava de tu ira,
contra el ferrocarril, el aserradero, el trigal o el molino,
ni tus miserias a una desesperación inútil y premeditada,
porque el tiempo de los que sufren ha llegado hasta tus plantas,
y los pobres y discriminados se unen llamándose hermanos;
su voz es tan vieja como el trueno de todos tus tiempos,
fresca como la sangre que fluye en tu potente corazón.

En su segundo libro, *Los rayos caen sobre la yerba,* una brisa ligera e íntima dice de la ternura amorosa del indio. Son treinta y tres poemas y un adiós, que reflejan y simbolizan los días del mes y el Año Nuevo mapuche. El autor usa los numerales mapuches para designar cada poema. Así, en el numerado «Mari Meli» [14], dice:

El sol es para el día,
la luna para la noche.
Si traban su camino
oscurece de golpe.
Pero el hombre y la mujer
cuando se aman,
tienen que vivir juntos.
Son como el sol y la escarcha,
palpitando en una hoja.

En el numerado «Epu Mori» [20] hay color y gracia íntima:

Roja y gris la lloica tiene
copihues derretidos en el pecho.
La torcaza con cortezas secas
va abriendo un túnel en el viento.
Con paja y nieve fundieron
las plumas de pitíos y pidenes.
Tú eres un pájaro blanco.
Silvestre y lejano. Suave
como esos ecos extraviados
que los bosques devuelven
en los atardeceres.

La emoción, embelesada en las imágenes, nos retiene en el poema «Kula Meri Kiñe» [31]:

Los copihues están quietos.
Descansan porque las lloicas
les bebieron la sangre.
Ayer te traje una brazada de copihues.
Sus pétalos, como el agua clara,
reflejan tu rostro
semejante a las espigas y los ulmos.
Desde ahora, cuando mires el cielo,
la brisa comenzará a susurrar en los pitrantos.
Hoy nadie sabe todavía por qué cantas
cuando pasan los pájaros.

☆

Durante el siglo XIX, los afanes propios de un país que busca su formación política, económica y social, afectaron la producción poética y restringieron la obra de los narradores. Alberto Blest Gana es el novelista de este siglo y, por ende, el primero de magnitud indiscutida. Sus obras *Durante la Reconquista, Los trasplantados* y *Martín Rivas* lo atestiguan. Escribió asimismo la única novela de cierta valía en su tiempo, ambientada en la vida indígena: *Mariluán,* si bien su tema fantasista e idealizador la ubica en la tendencia indianista con algún ribete de piedad redentora. Cuenta el amor de un indio con una mujer blanca.

Jotabeche enfoca al araucano y su ambiente en *El último español en Arauco,* episodio en que la técnica del artículo de costumbres, habitual en el autor, se enriquece y gana la calidad del cuento. Alberto del Solar escribe la novela *Huincahual* con trama y tipos falseados por un romanticismo insípido. La misma temática anodina caracteriza a Francisco Subercasseaux en sus relatos *Alli-Pan* y *Milla-Lonco.* Pedro Ruiz Aldea logra un acento realista en el cuento *Compra de araucanos.* Enrique del Solar valoriza al indio en sus *Leyendas y tradiciones,* donde hay relatos bien documentados.

El siglo XX caracteriza la irradiación de una nacionalidad asentada. La vida intelectual y artística tonifica una conciencia de lo propio y trascendente y apresura el examen y la validación de nuestra historia y de un pueblo nuevo que es su secuela cuajada de promesas.

La novela y el cuento muestran desembozada preferencia por el tipo mestizo —el huaso y el roto— como personaje medular. Los factores que ya anotáramos alejaron al indígena del primer plano en la creación literaria, plástica y musical. Sin embargo, el hechizo de la historia araucana, y más tarde el sombrío drama que soporta nuestra minoría indígena pura han inspirado, en lo que va transcurrido del siglo, una producción literaria encomiable. Baldomero Lillo, que magnifica la década del 900 en dos libros de cuentos, *Sub-terra* y *Sub-sole,* afirma su realismo crítico en el relato *Quilapán,* que describe el drama de un cacique despojado de su tierra por un dueño de fundo con ayuda de la autoridad. Joaquín Díaz Garcés, el brillante cronista de *Páginas chilenas,* nos brinda los relatos *Por una vaca* y *El dolor de Arauco,* facetas de la difícil supervivencia del aborigen.

La generación del centenario anota de nuevo a Víctor Domingo Silva, poeta, dramaturgo y narrador de vena realista romántica. El novelista de *Palomilla brava* y *El cachorro* resuelve el tema indígena en *El mestizo Alejo,* en que la figura barbarizada del héroe, nacido de cacique y cautiva española, alcanza escorzo legendario. Su aventura guerrera, originada en Concepción, vive en el relato henchida de varonil

soberbia, de osadía y de predestinación. La incidencia amorosa que pulsa su melodía bajo el galopar belicoso, recuerda al poeta y al emotivo novelador de *Golondrina de invierno.*

He aquí una nota épica:

> Ñanku, ensoberbecido de sus recientes triunfos, al frente de sus dos mil jinetes que avanzan en dos largas columnas, parece dueño del campo, de la montaña, de la tierra toda. Erguido en su fogoso retinto, flamean al viento las puntas de su trarilonco y relucen al sol la platería de sus arreos, el bronce de los clarines y los detonantes colores de mantas, chamales y banderas. Tan formidable es la impresión que produce de fuerza y dominio, que algunos soldados, fuera de sí, vuelven grupas en demanda de Yumbel.

Mariano Latorre, a quien debemos la incorporación del Sur al relato literario, enfocó aquí y allá, con perspectiva y efectos diferentes, la existencia del indio. Ferviente descriptor de la naturaleza, fija algunos tipos perdurables en sus jugosos y exuberantes cuadros. En su libro *Mapu,* colección de cuentos e imágenes breves, destacan por la densidad del trazo y del color, los relatos «La cola de l'Escura», «El yerno de Marinao», «Marimán y el cazador de hombres» y «La vaquilla de Huenchulif». El estilo yuxtapuesto, rico en detalles y matices, se dinamiza en «Marimán y el cazador de hombres», fustigado por el carácter del protagonista, un salteador mapuche, escurridizo y siniestro. En «La vaquilla de Huenchulif» se expresan mejor las virtudes plásticas del autor de *Zurzulita, Cuna de cóndores* y *La isla de los pájaros.* Tal se ve en este enfoque:

> En la falda, aún en sombra, amontonábanse las rucas de los mapuches. Delante de ellas, un roble solitario, sin la rígida disciplina de la selva, se abría en varios brazos robustos, semejante a un candelabro inmenso. Un trigal, cercado de troncos negros y ramas secas, concentraba toda la luz de la mañana. Dentro, un individuo viejo, de bigote colgante y perilla oscura, cortaba espigas. Astudillo allegó su caballo a la cerca. El indio no levantó la cabeza, inclinada a la tierra, aparentemente absorbido en su labor.

Pedro Prado (1886-1952), el novelista de *Un juez rural* y de *Alsino,* dos obras de concepción y medida disímiles, pues la segunda entra en la perspectiva del poema novelado, se define como un temperamento lírico de rica imaginación. Sus poemas en prosa *Los pájaros errantes* y sus sonetos de *Canto de las horas* hablan de su fina y retenida emotividad. Su aporte a la creación indigenista se valoriza en *La reina de Rapa Nui,* ensoñada visión de aquella isla chilena, de sus mitos, sus

costumbres y las angustias de la vida presente. El amor, el odio, la impasividad ante la muerte, se conciertan en imágenes que caminan sobre el misterio de la isla, de su remoto pasado oculto bajo el ceño de su mohais.

La generación del año 30 cuenta en mayor número a los cultores del tema indígena, sea éste de inspiración pretérita o extraído de la realidad presente. A través de temperamentos ya definidos, el criollismo indigenista ha conquistado una dimensión estética forjada sobre el contenido humano propicio a la obra integral de fuerte tonalidad. Naturalmente, algunos novelistas o cuentistas sólo han rozado el tema, pero así y todo en sus páginas escucharon la voz de la tierra describiendo tipos integrados en el grandioso ambiente que los excitaba. Luis Durand, nacido en los alrededores de Traiguén, urde en la novela *Frontera* un testimonio de aquella región aún virgen en los comienzos de la colonización. Si el indio Domingo Melín que figura en la novela, carece del relieve que el tema se merece y sólo se mueve en segundo plano junto al personaje central, Anselmo Mendoza, el ambiente salvaje entramado alrededor de ambos por la selva traidora, el clima y la desatada animalidad del hombre —mercachifle, salteador, cuatrero, hacendado, obrero o peón— adquieren el acento decisivo que sostiene la estructura del libro. La turbulenta densidad del conjunto, donde asoman ripios y respinga la desmañada costura de la prosa, no ahoga su salpimentado sabor ni la emoción desbordada de algunas escenas. El cacique Melín se dibuja allí con su estampa complaciente y amiga frente al mundo brutal de donde proviene.

Reinaldo Lomboy, en su novela *Ranquil,* sombría epopeya de pobladores en la selva sureña, perfila la briosa figura del cacique Maripe, que con sus mocetones se suma a la rebelión de los campesinos, soñando como éstos en el triunfo de la justicia. Surge asimismo en claroscuro, la estampa de la machi Cantrilao en trance de curar a una mujer de mal desconocido.

> El corazón mapuche recordó también la vejación de siglos y resurgieron en él los dormidos instintos del malón. El cacique Maripe, a toques de cuerno como en los días en que sus antepasados opusieron el pecho a los fusiles «Comblain» de las tropas chilenas, frescas de guerrear en el Perú, que se metían por los vericuetos cordilleranos en son de «pacificación», convocó a sus mocetones al *koyag.* Reunidos en la espesura de los montes, bajo el símbolo ancestral de las araucarias erectas, Maripe inició el ritual con la frase consagrada...

Juan Marín, en *Paralelo 53, Sur,* da solvencia humana, en capítulos de fuerte sabor, al indígena del extremo austral. La escena de la tribu yagana, ocurrida durante la visita del comerciante blanco, que llega

cargado de provisiones, entre ellas mucho aguardiente, tiene un vigor apasionante y terrible. Asoma allí el tenebroso espíritu de aquellas frías y crueles latitudes. El escritor quizá en este capítulo mejor que en el resto del libro, ha logrado la vibración entrañada del hombre que no puede describir intelectualmente:

> Cuyumatu es el único a quien el aguardiente ha puesto taciturno. Tendido en un rincón mira y observa las actitudes de su mujer, que ha vuelto a acercarse al español y lo tiene cogido de ambas manos.
>
> —Tú dar más huachacay a Cuyumatu —le dice al oído— y estar conmigo después. Dormir juntos toda la noche... Tú estar conmigo todo el tiempo y regalarme lindas cosas.
>
> Los yuganes han empezado a entonar su canto guerrero, un himno lúgubre lleno de resonancias de mar y de soledad de cordilleras: «Y de lo alto de la montaña Alaú bajó, y dijo a sus hombres: nos iremos de caza. Alipentú. Alipentú. Otumba miama yá.»

Francisco Coloane, el autor de *Cabo de Hornos* y *Tierra del Fuego,* prefiere el bizarro perfil del aventurero, el contrabandista y el dominador de las salvajes latitudes australes. Toca así, de pasada, en firmes trazos, la acosada realidad indígena que allí agoniza. En *Tierra del Fuego* encontramos este cuadro:

> Sobre este colchón de musgos y de líquenes se levanta una fronda exuberante de robles, canelos, cipreses y laureles. Sólo sus playas y recodos repletos de mariscos y peces han permitido que se refugie allí una raza también primitiva, los alacalufes... ¿De dónde vinieron esos hombres primigenios? ¡Nadie lo sabe! Después de atravesar los desérticos y tempestuosos mundos de agua del Pacífico Sur, ellos son los primeros seres humanos que llegaron a refugiarse en ese oasis helado entre los paredones andinos horadados por el mar. Diferentes de los aborígenes magallánicos, recibieron de los yaganes de la Tierra del Fuego la curiosa denominación de «hombres occidentales con cuchillos de concha», que es lo que significa «alacalufes». El hombre blanco llevó a ese mundo virgen el alcohol y la sífilis y aunque degenerados todavía conservan el rito de cortar el cordón umbilical del recién nacido con una concha de choro.

Osvaldo Wegmann define una tónica realista de notable solidez, expresiva en sus libros mejor urdidos, *Tierra de alacalufes* y *El sueño del ballenero,* cuentos, y *La tierra de las discordias,* una novela de las islas australes. Certero evocador de aquella naturaleza ilímite y despiadada, mueve en ella sus tipos, indios de los canales o de las islas, mestizos, lancos codiciosos y estiales, con notable soltura y relieve, creando esa integración de elementos que planifican el relato y le dan valía artística. Su realismo queda superado por la penetración inelu-

dible del ambiente y su violencia apocalíptica. El indio, perseguido, huidizo, fantasmal, se desvanece en la fuerza caótica de los mares y los vientos. El relato fija, desnuda, confronta, y bajo esa luz crea estados de emoción y de conciencia:

> Sin complicaciones ni refinamiento, aunque no sin finura —dice Alone sobre *El sueño del ballenero*—, Osvaldo Wegmann narra hechos observados y vividos, con un mínimum de elaboración, compone un cuento al modo clásico, armado de principio, medio y fin que entra inmediatamente en materia y no la sutiliza ni retuerce sino lo indispensable... Lenguaje claro, directo, sencillo... Las sensaciones se atropellan, cada rasgo con su línea y su color.

He aquí una escena:

> Una mañana, poco antes del mediodía, don Chuma se extrañó al advertir que por el pequeño canal, entre la isla Carrington y la península Steines, pasaban cuatro curiosas embarcaciones. Eran rudas y pequeñas, tripuladas por individuos morenos y peludos, confundidos con una cantidad de perros flacos de pelo hirsuto. Se trataba de indios alacalufes, que avanzaban en dirección al puerto, donde se encontraba el rancho de Gabriel Díaz, en el que en esos momentos estaba el indio Bartolo.
>
> Don Chuma se hallaba intrigado. Suponía que los visitantes andaban de cacería y que no traerían malas intenciones; pero se le ocurrió que al ver a Bartolo sin compañía, intentarían despojarlo de las provisiones, como habían hecho ya en otros lugares. Llamó a uno de sus hombres y le entregó un revólver. Descolgó su carabina y marcharon en dirección al rancho del vecino, apresurados por la pedregosa playa.
>
> *(La tierra de las discordias.)*

El quehacer literario de Nicasio Tangol se ofrece en una alternativa sin debilidades. Mientras la inquietud social y la protesta desbordan las páginas de *Carbón y orquídeas* y *La plegaria de las bestias* se vuelcan en *Huipampa, tierra de sonámbulos* y *Magachka,* las fuerzas tenebrosas del ancestro aborigen y los ímpetus de la naturaleza ambiente, divinizada en su océano, en sus tortuosos canales, donde medran los malos espíritus. El animismo alucinado que nos turba en *Huipampa* se confunde en los cuentos de *Magachka,* donde alumbra la agonía del pueblo ona y del pueblo yagaán con el afiebrado llamear de la leyenda y de lo insólito.

Entre los narradores más jóvenes está Luis Vulliamy, ya citado en la poética de expresión aborigen. Nacido en el sur indígena, su sangre extranjera ha recibido el oxígeno de la montaña virgen y el soplo de las cumbres tutelares de su provincia. El trabajo de sus mayores lo ha hecho convivir con el mapuche y hablarle en su lengua. La exis-

tencia actual del indígena no tiene secretos para él y lo revela en libros certeros, fluidos, de tensa humanidad, como *Juan del Agua* y *Piam,* en que las penas y sudores del indio, su lucha permanente contra el huinca, el ulmen y la autoridad abusiva, se suman a las veleidades de la naturaleza, a veces más cruel que el hombre. El autor muestra virtudes de narrador neto, en las cuales el equilibrio y la medida contribuyen al logro de una prosa ágil, robusta, bien matizada, que define tipos y ambiente con grata lucidez.

Del cuento *La yunta:*

> En vano Menche (el hijo mayor del viejo mapuche) explica que venderán los bueyes, viejos y sin rendimiento, para comprar un novillo que, una vez amansado, no faltará quien lo tome a medias para completar una buena yunta de trabajo.
>
> —Tendremos así la posibilidad de cultivar el terreno...
>
> —Trabajaremos los bueyes todavía —concilia el anciano—. Quizá ellos y un poco de suerte nos den para comprar otra yunta.
>
> Menche y las mujeres mueven la cabeza, pero como siempre acatan la voluntad del viejo.
>
> Llega un nuevo invierno. La lluvia y el viento azotan el techo de la ruca y se alejaban ululando hacia el río. Rudecindo pasa una mañana a decirles que se marcha a tentar fortuna: pide que lo olviden porque buscará lejos lo que le mezquina la tierra. Santos Epueque calla y las mujeres lloran; Menche le desea éxito y, mientras lo observa alejarse hasta que lo ocultan los lingues de una vuelta del camino, el interés de imitarlo roe su pensamiento. Resignadamente, bajo una lluvia fina y monótona, camina a buscar la yunta que encerrará con las ovejas en la intemperie del corral.

Fernando Alegría, fincando en la vieja epopeya de la rebelión araucana, ha vertido en los espacios de una novela vívida el carácter y destino del indio vencedor de Pedro de Valdivia. *Lautaro, joven libertador de América,* reúne las virtudes de la novela cabal-trama excitante, acción, suspenso, sobre un fondo virginal y bárbaro. Enfrentado a la figura legendaria, el escritor ha desbordado los contornos fluctuantes de la tradición y del testimonio histórico para embelesarnos con una aventura casi mágica, pese a su fuego épico y a la rudeza del medio. El perfil psicológico del indio insumiso, sus reacciones ante el sino adverso, atisbando el misterio de las cosas, su irradiación superior e inspirada se conjugan en este sobrio y encendido relato urdido en grandes y luminosos trazos que muestran la condición humana y la tierra fundidas en un recio símbolo de tiempo y espacio.

Leemos:

> De pronto se halló solo, privado de toda ayuda, incomprendido y prisionero de la desconfianza, del miedo y de la apatía de sus hermanos de raza. Desde que abandonaron Arauco y, avanzando por la

costa, entraron en contacto con las tribus del país central, él había notado que un nuevo mundo iba a ser el escenario de sus hazañas. Ya no era la selva poderosa, gigantesca, mítica, de Arauco; la selva que que había ahogado a los incas y que había perdido a Valdivia; ya no eran las gentes rudas y valientes, nacidas para la guerra, criadas en el campo de batalla y amantes celosas del suelo patrio.

... ...

Poseído por el furor de la guerra y la satisfacción de la victoria, no deseaba más que avanzar, y avanzar sin dar tregua al enemigo. Se le veía activo, dinámico, siempre alerta, organizando, preparando planes e imaginando batallas. En sus ojos ardía una inquietud casi trágica, era un fatal apresuramiento, una prisa por llevar a cabo sus ideas de inmediato y en forma espectacular; parecía como si en el fondo de su alma hubiera sabido que su vida iba a ser corta, que su existencia estaba resultando demasiado precoz y genial para que durase un largo tiempo.

De Lautaro Yankas, dice Mariano Latorre en su *Literatura de Chile:* «Un viaje al Sur le reveló el drama de la frontera, que ha determinado el carácter futuro del novelista.» Luego expresa: «Una verdadera novela de la vida de los araucanos actuales no existía en la literatura chilena hasta la aparición de *Flor Lumao.* Se escribieron cuentos o novelas cortas, en que aparecía el indio o inquilino de los latifundios del Sur; pero no un relato extenso y bien documentado.» Agreguemos que *Flor Lumao* inicia el ciclo indigenista, hoy ya realizado por el escritor. El segundo libro, *El último Toqui,* eslabona la historia de la última resistencia araucana en vísperas de la fundación de Temuco en 1881. Cierra la trilogía *El vado de la noche,* novela con que gana el Premio Latinoamericano de Literatura de la Unión de Universidades del Continente, en 1954. El ensayista Antonio Pagés Larraya se refiere a *El vado de la noche,* en el diario *La Razón,* de Buenos Aires:

Se ha tratado de caracterizar la novela como neocriollista, por el sentido dinámico y moderno con que se enfocan tipos y paisajes. Al lector desprevenido, al hombre común, esta novela habrá de gustarle por motivos muy ajenos a las polémicas de escuela... El mapuche es el personaje de Lautaro Yankas. Allí está sobre sus últimos retazos de tierra: la reducción. El novelista lo capta en figura, ámbito y lenguaje. No opina y ésta es una de las mejores condiciones de su novela... El autor equilibra con rara imparcialidad los elementos de juicio... *El vado de la noche* no es un tratado de sociología ni un alegato racial, sino una obra de arte, una novela.

El escritor ensayista Fernando Durán, expresa:

Escrito con vigor y con recóndita pasión, no se pierde en vanas palabras ni en extravíos líricos. Su emoción es idéntica con su movimiento y aunque posee un substrato sociológico, no lo separa del relato,

sino que lo derrama en el cuadro, en los protagonistas, en el conflicto.

Penetra, entiende, analiza, pero recoge todo esto en un fresco amplio y expresivo, en un bloque duro y fuerte.

He aquí un pasaje:

«Noche cerrada, ventolera, agua filante, tupida, embrujada. La bestia cruzó la loma por atrás, tomó a campo traviesa y José escondió la cara en el cuello de su poncho peludo, asomando los ojos sobre el turbio horizonte que le salía al paso en cada repliegue del campo. Así caminó una hora y más. El tranco de la bestia se ablandó, tomó su ritmo ágil, legüero, y el hombre descansó en una ancha cama de paz, de confianza, donde vinieron a jugar los recuerdos y empezaron a moverse los deseos. Desde el guillatún sus venas parecían reventar en un brutal empuje de vida y de muerte, como si alguien lo provocase en los abismos de su sangre... Su hembra estaba ahí, mansa, incansable, sufrida, con sus lomos tibios, su vientre suave y firme, para que él reposase su fatiga, su bravura y su deseo. Algo le decía que la hembra y la bestia que lo llevaba esta noche se sumaban en esta espera ansiosa y ebria de querencia.»

LAUTARO YANKAS
Julio Prado, 1.659
SANTIAGO DE CHILE

ARMAS Y ARTE BELICO DE LOS «CONQUISTADORES»

POR

CARLOS MARTINEZ DE CAMPOS

En alguna parte he leído que Fray Bartolomé de las Casas escribió sobre América como un americano, en tanto que Oviedo, Solís, Castillo y tantos otros compatriotas nuestros lo hicieron como españoles.

Sin duda la historia se reproduce de un modo extraño. Se reproduce, mejor dicho, de varios modos diferentes. Tan pronto se describen hechos pasados cual si ocurrieran en días nuestros, sin siquiera actualizarlos, como en otros casos se procura retroactualizar lo más reciente para encajarlo en cierto ambiente que no existe ni ha existido nunca. Y lo triste del caso es que este asunto —inconsciente o apasionado— tiene remedios deficientes; el enjerto impera sobre la voluntad de quien desea unificar, y, por desgracia, en el caso concerniente a este trabajo, entremezclando lo no visto con lo leído, lo estudiado a fondo con lo aprendido algo de prisa, los pareceres de entusiastas y de ecuánimes, lo escuchado a quien se ha dedicado francamente a la materia y cuanto me ha hecho mella por la imagen más que por la letra..., voy a incurrir —seguro— en lo que tanto quiero evitar.

Para un soldado, la historia de la Conquista es apasionante. Lo es, sobre todo, a causa de la inflexión que sufre al compararla con la historia del mundo conocido hasta la fecha en que el episodio magno se produjo. Tiempo y espacio suelen ocasionar determinadas variaciones. Pero hay casos —quizá originales— que permiten confirmar las grandes reglas. Londres y Washington ofrecen ciertas semejanzas urbanísticas, así como Alcibiades y Unamuno han demostrado tener genialidades no dispares.

A veces, los tiempos coinciden. Son como vértice de un ángulo cerrado o extraordinariamente abierto. Ocurre entonces que los espacios se miden sobre rumbos divergentes, coincidentes, en muchos casos, con los ángulos citados. Tales espacios, de esta manera, se separan entre sí rápidamente, sin que el tiempo los aleje; y tan separados quedan, en determinadas circunstancias, que los protagonistas de hechos acaecidos simultáneamente se ignoran tanto como seres de unos mundos diferentes.

Esto fue lo sucedido, en relación a historia nuestra, cuando acababa el siglo XV y comenzaba el XVI. Vértice del ángulo: Granada (en 1492). Un vértice gigante, con honores de planeta: un vértice astronómico o muy poco menos. Los lados, más que divergentes, eran casi opuestos. Apuntaban hacia el Este y el Oeste: a Nápoles y a las Antillas. Once años sólo, desde la rendición de Boabdil «el Chico» hasta la batalla de Ceriñola; y un período semejante (o muy parecido) desde la hora en que Colón firmó sus capitulaciones, salió de Palos de Moguer, tocó en Guanahaní y descubrió La Española y Cuba, hasta la hora en que sus colegas de la primera travesía transformaron el Descubrimiento en albores de una Conquista magna. Gonzalo de Córdoba, en Italia, se halla a punto de vencer en Garellano, sin saber siquiera quién se encuentra al frente de las fuerzas que se apoderan de Haití; y Nicolás de Ovando, gobernador de las Antillas, no se da cuenta de que un trincherón inmenso, que se halla al pie de un gran viñedo, va a contribuir, allá en Calabria (que los conquistadores desconocen), a que España llegue a ser tan fuerte como Europa entera, en compacta masa. Una sola fecha, en América e Italia (1503). Dos núcleos de hombres que pelean sin saber cada uno cómo lo hace el otro. Comienzos simultáneos y evoluciones casi opuestas. Armas distintas, porque manda la distancia, y sistemas discrepantes, porque los enemigos son diversos. En tanto que en Italia Gonzalo Hernández —según lo llamaba Isabel I— transforma métodos y sienta bases de la Infantería española (madre de la europea)..., los Ovando, los Grijalba, los Hernán Cortés incluso, parten de la nada, para con nada hacerlo todo: conquistar América, no menos.

Las historias militares —españolas y extranjeras— se ocupan con detalle de las batallas de Gonzalo; pero ninguna de ellas nos explica de qué modo se luchaba —cuando esto era preciso— en las Antillas y en Tierra Firme. Sobre Ceriñola, Garellano, Rávena, Mariñano, La Bicocca y, en fin, Pavía, se encuentran versiones detalladas en los libros de Guicciardini, Sandoval, Ferrer del Río, Pieri, Almirante, etc.; mas sobre entradas en Colombia, exploraciones en Honduras, desembarcos en Yucatán e internamientos en la zona mejicana, los Fernández de Oviedo, los Gómara, los Díaz del Castillo, los Solís, etc., nos dejan —cabe decir— con la sola impresión de unas negociaciones más o menos engañosas y de unos encuentros en que las masas se acometen desordenadamente. Nada nos explican sobre cómo se tiraba, ni sobre proporciones adoptadas, táctica seguida y política aplicada. Nada, o muy poco. Nos dejan solamente la impresión de que los años decidieron antes que los jefes. No obstante, yo quisiera, sobre tales asuntos, pre-

sentar un algo indispensable, no para enseñar, sino tan sólo a fin de resumir lo que se sabe.

☆

El famoso vértice de nuestra doble historia abarca, desde un principio, la Alta Andalucía y algo más. Se reduce luego al lugar que Francisco Pradilla elige para su hermoso cuadro sobre el acto culminante de una guerra que había durado más de ocho siglos. Una reducción tan lenta o rápida como la contienda que sostuvo la Reina Católica y dirigió Fernando de Aragón para lograr la unificación de España. Diez años de pelea. Diez años quizá más largos que los actuales, porque hoy el tiempo se empeña en que todo se concluya urgentemente. Durante ellos surge la verdadera infantería española, señalando ya una pauta decisiva: preponderancia sobre todas las restantes, y, entre ellas, las de «las naciones» —así llamadas en España—, cuando una a una se nos unen, aun sin considerarse con la esencia de su espíritu futuro.

Desde el vértice —lo he dicho ya— dos móviles se alejan hacia metas contrapuestas. El viento se las lleva. En las naves de Levante van soldados españoles con el fin de adelantarse a los de Francia. Están dispuestos a aprender lo necesario para vencer doquiera se presenten. Son la mejor infantería del mundo; pero aún quieren superarse. Por el contrario, en las carabelas o en las naos que cruzan el Atlántico, van marinos (más que soldados) y navegantes (antes que combatientes); van también aventureros cuya misión es indefinida; van, en fin, algunos frailes y unas docenas de andrajosos que en su día competirán con los soldados de Italia. Hacia Levante, espingardas y ballestas; pero en la Mar Océana, piqueros y flecheros (en proporción mayor); y, junto a los haces de tales armas, yugos de Castilla, casullas, cálices y crucifijos. No es lo mismo combatir que descubrir; pero en agosto de 1492, cuando el siglo XV se concluía, nadie sabía aún que la futura lucha se iba a convertir en el preludio de un período de mucha gloria para el ejército de España. Sin duda, las lecciones aprendidas en Italia servirían de base a las victorias de Hernán Cortés y de Pizarro, al tiempo que las ceremonias celebradas en la Isabela y en Fernandina serían exaudidas por el Altísimo y retransmitidas a La Bicocca y a Pavía.

☆

Más que jalón, la guerra y toma de Granada fue algo parecido a una bifurcación de carreteras o al desdoblamiento improvisado de una autovía moderna. La citada guerra da principio con un estilo militar

que estaba ya en plena agonía, en tanto que su fin —que es rendición de la ciudad— se efectúa con el germen de un sistema que va a servir de base al de los tercios de Flandes. A medida que el arma arrojadiza es sustituida por la de fuego, el jinete echa pie a tierra para utilizar mejor la suya. El caballo pierde importancia, momentáneamente al menos. Los estradiotas no protegen ya a los grandes caballeros, provistos de coraza y yelmo, y rodeados de pajes que les ayudan, sino que aseguran con su título reciente —«caballos ligeros»— el frente y los flancos de unas a modo de falanges resurgidas. El noble caballero se retira, en tanto que el infante se transforma en fragmento de alma de una gran masa viviente. El primero, que ostentaba un apellido ilustre, es reemplazado por «expósitos» o por «fulanos». En vez de luchar con un vestido flamantísimo, el nuevo combatiente viste unos harapos recosidos por él mismo y cuyos colores sólo sirven para disimular roturas y manchones (1). Ya no se habla de faláricas ni de venablos, de jabalinas ni de aconcios (2). Arcos y flechas se reducen, y el fuego entra en acción tímidamente. La ballesta coopera tanto a un mayor alcance como a la puntería. El arcabuz, pesado aún, equivale a un simple perfeccionamiento del cañón de plaza y sitio que ha nacido cien años antes. En este último, la piedra calcárea reemplaza pronto a las «pelotas férreas». Nacen las bombardas. Se prevén las culebrinas y los sacres. El mosquete entra en las lides. La mecha se utiliza. Pero la transformación es lenta. Principio y fin se superponen despaciosamente. Carlos VIII, rey de Francia, entra en Italia con el primer conjunto histórico de piezas de campaña (1487), casi cuando, en Vélez-Málaga, las pesadas «bocas» del Rey Católico se hallaban como a punto de causar una derrota, por no encontrarse en condiciones de cruzar la sierra. Fuego a un lado y fuego al otro, sin que las ballestas se hubiesen aún perfeccionado ni hubiesen nacido los fusiles; y aún conviene recordar que esas ballestas tenían mayor alcance que los propios mosquetes. El estampido de éstos retumbaba y su fuego extremecía. El

(1) Lo dicho en el texto se refiere fundamentalmente a la tropa constituida en núcleos de combate. En cuanto a jefes, algo de lo mismo sucedía, si bien los propios conquistadores, tras la obra grande realizada, reconocían difícilmente la diversidad de clases que imperaba. En su *Historia de la Conquista de Méjico*, BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO se expresa como sigue: *Si bien se quiere tener noticias de nuestras personas, éramos todos los más hijo-dalgos, aunque algunos no podían ser de tan claros linajes, porque triste cosa es que en este mundo no nacen todos los hombres iguales, en generosidad como en virtudes.* Biblioteca de Autores Españoles (Edición de 1853, tomo 26).

(2) *Falárica:* dardo que llevaba debajo del hierro o flecha, una pelota o madeja de estopa embreada y empapada en líquido inflamable. *Venablo:* nombre genérico que se empleaba para designar los chuzos o lanzas de asta corta que se lanzaban con el brazo. *Aconcio:* dardo usado por los griegos, mas cuyo nombre se ha aplicado con frecuencia a toda clase de armas arrojadizas [ALMIRANTE: *Dicc. Mil.* (pp. 492, 1117 y 10)].

cañón sonaba más que el griterío. Pero, cosa extraña a la sazón, la flecha, con cinco mil años de vida, conservaba el puesto que había tenido en Troya y en Arbelas, y el que aún tiene en Africa y en Polinesia.

Por su parte, la pica abunda. Gonzalo lleva a Italia muchos piqueros. Su baratura y las victorias muy recientes de los soldados suizos en Grandson y Morat (1476), son factores que las renuevan y las mantendrán en uso durante un par de siglos más. El infante emplea la suya fácilmente. Empuñándola con fuerza, se siente protegido. El arcabuz le sirve sólo —a su entender de entonces— para tumbar a un adversario que no intenta matarle. El cuerpo a cuerpo sigue en auge, y en él se basa el modo de vencer.

Tales son las armas y los hombres que luchaban en pro de cierto imperialismo que no lo era entonces; y tales fueron los ejércitos que cruzaron el Mediterráneo en busca de gloria para España. A la sazón no había —o no se conocían, mejor dicho— más ondas que las del agua, ni mayor velocidad que la del viento. Cada cual tenía su centro, y éste estaba en medio del espacio. Cada soldado era el primero, siquiera expuesto a quedarse en cola. En igualdad, nadie pensaba. A nadie convenían las semejanzas. La artesanía progresaba, y la vida —con tanta guerra y tantas epidemias—, sin higiene ni remedios, ocupaba el puesto básico del pensamiento humano.

Pero en América la regla falla. Lo usado parecía suficiente para los primeros que embarcaron. Arcos y flechas, para las fieras. Picas historiadas, lanzas y alabardas, servirían de sobra para combatir con los indígenas; y, sobre eso, unas cuantas armas de fuego bastarían para amedrentar a los posibles adversarios. Lo demás vendría más tarde. La Conquista invertiría el orden de los sumandos. La angustia futura y las remesas que se salvaran de los grandes temporales nos abrirían camino hacia una tierra más extensa que casi todo el mundo conocido a la sazón. Una tierra ignota, a la cual faltaba sólo ser cristiana. Pero el metal precioso trastornó muchas cabezas. Algunos hombres se decían que era un dislate buscar oro a tal distancia. Un oro oculto; mas la varita mágica —dardos y pólvora— señalaron bien el medio de encontrarlo. Un tanto de misterio solamente. Más tarde nadie supo exactamente de qué lugares fue traído el metal maravilloso que llenó la estancia de Cajamarca para intentar la salvación del célebre Atahualpa. Objetos de oro, en un tiempo en que los ríos estaban casi exhaustos de arenillas y en que nadie conocía una mina auténtica. Algo, sin duda, estaba muy escondido; algo que acaso siga en su guarida. No ha de olvidarse que Machu-pichu no fue descubierto hasta bien entrado el siglo XX.

Con la vestimenta otra disparidad existía (3). El uniforme estaba en baja cuando Granada en auge. Pero, a pesar de todo, las fuerzas que iban a Italia adquirían pronto un cariz castrense, mientras que a bordo de las naves de Colón predominaban trajes que parecían destinados a trabajar en las antiguas almadrabas. De una parte, calzones cortos (que formaban parte de la aljuba), calzas de cuero, medias musleras y galas bien cuidadas; mientras que, de otra, torsos desnudos, pies descalzos, túnicas viejísimas, pantalones incoloros, y, por todo lujo, un cinturón de cuero que cooperaba a dar la sensación de estar vestido arregladamente.

La vieja armadura había desaparecido. Las más lujosas se diferenciaban ya de la de Carlos V, que resalta prestigiosamente en la Real Armería de Madrid. Desde los arneses de Sancho IV y Alfonso VIII (4)...; desde el colectivo empleo de cada modelo (5)...; desde el conjunto de «punta en blanco», que pesaba hasta seis arrobas (6), y desde el tiempo en que hasta los lebreles iban acorazados contra los jabalíes castellanos (7)..., pieza a pieza, todo se había desmoronado lentamente. En pleno XVI y XVII, las personas reales y los grandes señores se retrataban con atuendos que estaban ya en desuso... en parte siquiera. El peso resultaba insoportable; el efecto, jamás seguro. El rey de Francia, Enrique II, sufrió un lanzazo que le causó la muerte, en plena justa, frente a su propia Corte, porque el arma de su adversario resbaló más de la cuenta. De otra parte, la cota de malla empieza

---

(3) Para estudiar la vestimenta de los siglos XV y XVI tenemos sólo grabados de época que no dan perfecta idea de cómo la plebe se cubría, y cuadros pintados por célebres artistas en que la figura corresponde a un alto personaje, que sin duda se atildaba especialmente para el retrato que se le iba a hacer.

(4) Sancho IV, en confirmación de cierto privilegio que Don Alfonso VIII dio a los doce linajes de Soria, dispuso que (a) *todos los reyes que fueran en Castilla después d'el, que les diesen el primer año que regnasen cient pares de arneses, escudos, capellines y sillas... é nos ahora, por les facer bien é mercet a los caballeros de Soria... que hagan estos cient pares de arneses así como sobredicho queda* [ALMIRANTE: *Dicc. Mil.* (p. 66)].

(5) Olvidando un poco los famosos aros metálicos que recubrían o adornaban las mini-faldas de los romanos, cabe asegurar que Alfonso «el Justiciero», en el sitio de Algeciras (1334) fue quien primero utilizó las armaduras de cuerpo entero. Es más, el citado rey, en 1338, dispuso lo que sigue: *El que ha de ir a la guerra sea tenido de llevar el su cuerpo y el de su caballo armados, e de llevar quijotes et canilleras* [Idem (p. 67)]. «Quijotes», según el propio ALMIRANTE, eran las piezas *que se sugetaban a los muslos con correas y hebillas* (p. 936); y «canilleras» (o «canilletas»), *las destinadas a cubrir la tibia o canilla* (p. 217).

(6) Las primeras armaduras *de punta en blanco* estaban constituidas con el alpartaz, la cota de malla, el bacinete, la visera, la gorguera, el peto, el espaldar, el plastrón, el añabrazo, los guanteletes, la coraza, los quijotes, las canilleras, los zapatos herrados, el musequíe, la jaqueta, el galato y la jornea [CONDE DE CLONARD: *Historia orgánica de las armas de Infantería y Caballería españolas, desde la creación del ejército permanente hasta el día de la fecha* (tomo I)].

(7) ¿Quién sabe si la armadura de lebrel, que un buen aficionado descubrió hace menos de cien años, no fue un ejemplar utilizado en nuestras andanzas de Ultramar, cuando los perros se empleaban cruel e inhumanitariamente en la caza o captura de esclavos indios?

pronto a ofrecer más ligereza y seguridad que el doble corselete de chapa reforzada (8). La celada, en fin, se simplifica: la visera se alza, la cara se descubre, la forma varía (9). Y tantas fueron las modificaciones realizadas en pro del bienestar y la economía, y aún por menospreciar la propia vida, que alguien llegó a decir —yo no recuerdo quién ni dónde— que los grandes caballeros de la época pasada se habían ido poco a poco desnudando (10).

Todo bastaba en Ultramar. Los viejos arcabuces utilizados en Méjico —muy pesados, imprecisos y de alcance insuficiente— obligaban a los flecheros enemigos a permanecer a la distancia necesaria para que sus armas sólo fuesen eficaces por sorpresa. Pero, el jefe tenía que destacarse. Sin privilegios especiales o sin algo notorio en el vestir, no habría sido respetado. El miramiento exigía una manifestación externa: ostensibilidad. ¿Por qué había de inspirar mayor acatamiento quien, vestido igual que todos, caminara de igual modo y diera en cada piedra un tropezón idéntico? En pleno siglo XVI, con lo social en ciernes y la Ilustración en sus albores, algo tenía que haber que despertara la obediencia. No olvidemos que Gonzalo de Ayora escribió su famosa *Pelea en ordenanza* (11) en 1503. Antes, entusiasmos nacionales solamente. Un *espíritu bélico* que la naturaleza proporcionaba y otro *militar* que la civilización traía.

Sobre disciplina, en fin, poco era lo fijado reglamentariamente. No es extraño. Un autor de punta nos asegura que el primer libro que se escribió sobre este tan trillado asunto fue el publicado por Dubellay-Langey, allá en el año 1535 (12). En la antigüedad la disciplina procedía del castigo, y no del razonamiento. El hombre iba en la masa y no se apartaba de su puesto. La rodela le servía contra el lanzazo o la saeta, cuando caían los que estaban en las primeras filas. Perdido, dentro, el orden muy cerrado cooperaba a su inmediata protección. Pero, en América, las filas se espaciaron, y las hileras igualmente.



---

(8) Esta toma aspectos muy diversos, entre los cuales merecen cita: las simples cotas de cadena, las de anillas metálicas, de escamas superpuestas y de «puntos» especiales (tan variados acaso —dichos «puntos»— como los que inventaban nuestras abuelas, tricotando mañana y tarde, para matar el tiempo que a la sazón sobraba).

(9) La celada apareció en España con los acompañantes de Felipe el Hermoso. Al igual que sucedió más tarde con *las picas* (o «los picas» que la usaban), pasó, primero, con *las celadas* (o «los celadas» que la utilizaron). El hombre sustituyó a la prenda, en cuanto a palabra concernía.

(10) Nota de archivo.

(11) *Cartas de* GONZALO DE AYORA, *cronista de los Reyes Católicos, primer capitán de la Guardia Real, primer coronel de Infantería Española, e introductor de la táctica de las tropas de a pie en estos reinos.*

(12) ALMIRANTE: *Dicc. Mil.* (p. 354). La traducción de DIEGO GRACIÁN formaba parte de su célebre *De re militari,* aparecido en 1567.

A fin de presentar algunos comentarios sobre el arte militar seguido por el tan conocido núcleo que cruzó el Atlántico en busca de aventura, de riqueza y de imponer el cristianismo a los paganos de la tierra descubierta, prescindo en absoluto de «quién es quién» en la Conquista, así como del orden en que los episodios se desarrollaron. Doy la historia por sabida. ¿Qué menos, ante lectores de estos CUADERNOS? No me preocupo de los nombres ni de la cronología. La noche triste de Tenoxticlán, la victoria de Otumba, la aventura de Balboa, la rebelión de Santo Domingo, el Magdalena, el Orinoco y —si continúo— la entrada en Cuzco, la gran batalla de Salinas, la muerte de Valdivia... figurarán —acaso sí, o quizá no— sólo a medida que las disquisiciones sucesivas lo requieran. Pero ese desorden —aparente al menos— tendrá un objetivo terminante: el de concentrar los episodios no dispares, a fin de agruparlos como ejemplos de la fase presentada en cada párrafo. Y, de este modo, casi olvidando nombres, dejando aparte o entremezclando fechas, coordinando lo pequeño con lo grande, lo importante y lo sencillo..., comenzaré por los tanteos realizados para pisar la tierra americana; hablaré después de las «entradas», cuyo resultado fue el conocimiento de los hombres y de sus costumbres; pasaré a los éxitos logrados (en cuanto a hallazgos y a buenas amistades); trataré de los disgustos y de los contratiempos; entraré en ciertos detalles concernientes a los combates que unos y otros sostuvieron, y terminaré esbozando las excursiones estratégicas, sin olvidar, desde ahora, que para organizarlas fue preciso pensar en fuerzas bien instruidas, escoger los capitanes, pedir a España mejores armas y acercarse poco a poco —y en lo posible— a los métodos seguidos en Europa por unos ejércitos que, a más de poseer un armamento inmejorable, se hallaban, lo mismo en táctica que en estrategia, entrenados en el arte de una guerra cuyo clasicismo, a la sazón, era punto menos que absoluto.

Empiezo, pues, con la llegada. Un asunto muy complejo. Es tan difícil poner en claro lo ocurrido en los comienzos del Descubrimiento, que don Pascual de Gayangos, en nota que aparece al pie de la primera página que reproduce la «Segunda Carta de Hernán Cortés a Carlos V» (fechada en 30 de octubre de 1520, en Segura de la Sierra) (13), pone de relieve que «la primera era distinta en su contexto de la enviada por los regidores y justicias de la Rica Villa de Veracruz». Confío, no obstante, en que tales errores no influyan demasiado sobre el asunto que pretendo resumir en este estudio.

---

(13) *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al emperador Carlos V, colegidas e ilustradas por don Pascual de Gayangos* (París, 1866).

Sin duda, el primer contacto con América fue ponderado y poco firme. En estos meses últimos se ha hablado mucho y escrito aún más sobre la dudosa playa de las Lucayas en que el europeo puso pie, por vez cronística primera, tras cruzar todo el Atlántico, en la tierra ignota que enfrente había. Hoy la inseguridad prospera. Después de un período en que la Historia se había abstenido de controversias, surge una polémica —aclaratoria o enredosa— que, ya iniciada, resulta necesario liquidar. Pero si en relación a tales días tenemos dudas sobre cuáles fueron los entrantes de la costa que se abrió de par en par a los conquistadores, no los tenemos —o creemos no tenerlos— sobre el modo de iniciar la operación aislada que en cada caso nos indujo, después de un viaje más o menos prolongado, a hollar la tierra firme. En cada caso, los tanteos se parecían. Desde La Española, en los muy primeros tiempos, se organizaron expediciones a otras islas aún desconocidas. Núcleos de hombres reducidos desembarcaban fácilmente, y pronto dominaban el conjunto, tanto a causa del asombro producido como por el temor que su presencia originaba. Casi siempre, una bahía que se escogía con cuidado. Sondeos perennes para llegar a un fondeadero próximo a la playa, no sólo por razón del último transporte de la lancha que con frecuencia llegaba remolcada por la nao, sino con motivo del peligro concerniente a un reembarque ocasionado por la presencia de un núcleo dispuesto a evitar que el forastero, divino o humano, mortal o eterno, procedente de una isla próxima, del cielo o de los mares, pusiese pie en un suelo que era sagrado para sus dueños. Acercamientos cuidadosos, que en principio no fallaron. El catalejo hablaba poco; pero el navegante, en los primeros tiempos de conquista, contaba siempre con el respeto que el crucifijo producía o con el recelo originado por unos forasteros de faz extraña, vestidura absurda, espada al cinto, provistos de artefactos que sonaban ruidosamente, y —en fin— llegados a bordo de una nave de un tamaño inconcebible. Los atónitos observadores solían mirar por entre ramas; y, observando la llegada, oyendo el cabrestante, viendo de más cerca a los intrusos, escuchando un castellano siglo XV que les sonaba a misterioso modo de entenderse, discutían, en voz baja, sobre el peligro o el no peligro de la situación creada, inesperada y sorprendente. Decisión acostumbrada: la de acercarse poco a poco. Para empezar, silencio. Más tarde, gestos y alaridos. Los intercambios guturales comenzaban. De curiosidad no se pasaba. El contacto no ofendía. Refiere Ovando un caso que lo demuestra claramente. En cierta ocasión, Hernando de Soto, «Adelantado del Rey», ofrece a un cacique lugareño, a cambio de esclavos y mujeres, «un caballo, unos borceguíes y un

manteo de grana... todo por llevarlo satisfecho» (14). Y satisfecho logró tenerlo hasta el final de su incursión improvisada.

A lo sumo, cierta mezcla de temor y de sorpresa, frente a otra de emoción y de alegría. Una estrategia dirigida por los cielos, en la esperanza de que los hombres se entenderían.

Los ejemplos son numerosos. Alguno que otro bastaría, porque el factor común es suficiente. Los años pasan lentamente; mas las lecciones se transmiten con violencia. Para los descubridores, el tiempo era muy lento; mas, para nosotros, ha dejado ya de serlo. Ovando, Pedrarias, Grijalba, Ponce de León, etc., actuaron en desorden absoluto, como partículas de sílice que el viento varía de asiento, o moléculas de agua que se remansan o aceleran. Pero, en el siglo XVI, tras meses en que el primer esbozo de colonización tuvo lugar, los descubrimientos fueron tomando aspectos decisivos y distintos. Por las selvas tropicales, sin más ondas que las originadas por el viento, cuando mecía los árboles gigantes, o por las fierecillas cuyos rumores o chirridos no alcanzaban a un kilómetro de fondo, las noticias se deslizaban de tribu en tribu (entre sí desconocidas), lo mismo que más tarde, en el XVIII, se transmitían, sin emisoras ni altavoces, de un almirante inglés a un holandés, del español a los restantes, en forma tal que todos se sentían capaces de ubicar sobre una carta magna la situación de las varias flotas —aliadas o enemigas— que se hallaban separadas, con frecuencia, por cientos de millas y hasta por ciclones o tormentas de cuya existencia sólo se enteraba el que de pronto se encontraba junto a un vórtice sin nombre todavía. Era un tiempo en que no sólo de presagios, sino de temporales en presencia, nadie sabía ni veía más que hasta el horizonte, y aún esto a condición de que las nubes no estorbaran.

En algún encontronazo con los indios, un español se regazaba. Este entonces solía sufrir la pena capital: flechazo al corazón, macanazo (15) al cráneo o un martirio muy cruel; pero a veces sucedía que, por salvar la vida, el rezagado se entregaba —cuerpo y alma (siquiera en apariencia)— hasta el extremo de entenderse con la gente de la tierra, aprender su idioma, adaptarse a las costumbres e insensiblemente dar la sensación de que los invasores eran seres humanos: se morían como los otros, pero llegaban de una zona que dependía de un gran monarca, reconocido dueño del mundo. Tales hombres, en casos semejantes, eran culpables de que la próxima arribada de una

---

(14) GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS: *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del mar Océano* (IV, 55).

(15) Don Cristóbal de Sotomayor (y varios otros conquistadores) fueron muertos a macanazos, o sea con auxilio de martillos o macanas de su tiempo, o de clavas erizadas de púas de estilo y consistencia muy diversa, semejantes a las representadas en tantos grabados o caricaturas referentes a prehistoria.

nave o una flotilla procedente de La Española o de un puerto cubano no fuese realizada en la forma acostumbrada en los primeros tiempos. De resultas, los indios salían en canoas y osaban enfrentarse con las grandes carabelas. Tal sucedió, en efecto, quizá por vez primera, en Punta Deseada de las Antillas. Actuaron los naturales del lugar como queriendo que los cristianos no descubrieran lo que Oviedo titulaba *una tierra sucia y culpable del pecado nefando contra natura* (16).

Respecto a internamiento, éste variaba a cada paso. Frente a la isla de Las Tortugas, a la entrada del Canal de las Bahamas, Hernando de Soto aguardó durante más de cinco días la oportunidad correspondiente. A pesar de la amenaza, echó a tierra los caballos que llevaba (1518) y avanzó lo más que pudo. *Halló diez indios con arcos y flechas, que venían* (inversamente) *a reconocer a los cristianos.* Cayeron dos caballos y unos adversarios fallecieron. No obstante, el avance continuó. El indígena no preocupaba a Hernando. *Era muy dado a la materia de matar indios desde que anduvo militando con Pedrarias Dávila, en Castilla de Oro y en Nicaragua* (17).

En ciertos casos, gente a la espera. Caras tatuadas y grandes penachos. Gente que había observado desde lejos y presenciado la llegada de los barcos. Hombres que estaban con sus flechas casi siempre amenazando, mas sin que sus disparos produjeran muchas bajas, porque la retirada de los nuestros se hallaba bien dispuesta y convenientemente organizada

☆

A medida que las islas se fueron agotando, hubo que internarse más. Algunos españoles se instalaron en lugares en que hallaban los esclavos necesarios para plantar y producir, recoger y ganar dinero; pero los ansiosos —los que pensaban en riquezas fabulosas, en oro solamente— indujeron a los indios a seguirles, y... en la espesura se perdieron. Los indios en cuestión servían de guías. Conocían las sendas y lo que había detrás de las montañas. Unos cuantos compartieron los productos encontrados, pero otros condujeron a los nuestros por falsos caminos. Algunos cooperaron tan a fondo que ayudaron a los incursionistas a luchar contra los naturales que se oponían a su presencia; pero los restantes aprovechaban toda buena coyuntura para dejar en la estacada a los ansiosos (18).

---

(16) FERNÁNDEZ DE OVIEDO: *Ob. cit.* (III, 301).

(17) *Idem íd.* (IV, ?).

(18) Hubo muertos y matanzas de una y otra parte; pero también los hubo entre los propios indios, deseosos, unos, de usufructuar ventajas resultantes de una excesiva ayuda al adversario que invadía su tierra (mostrando «ríos de oro»,

A veces, el internamiento se efectuaba en excelentes condiciones. Cita Oviedo —como ejemplo— el caso siguiente: Fray Nicolás de Ovando —en los primeros tiempos de conquista—, siendo gobernador de La Española, envió a San Juan, recientemente guarnecida, a *un capitán, hombre de bien e hidalgo,* llamado Johan Ponce de León, que, habiendo estado en guerras pasadas, *era tenido por hombre de confianza y de buena habilidad.* En esta forma, el citado Ponce se hizo amigo de ciertos caciques. Les impuso nombres diversos, que ellos aceptaron sin reparo. Todos hablaron de riquezas. Los asuntos fueron bien; y los nuestros obtuvieron casi más de lo preciso. Lo recogido fue a parar a La Española, en tanto que en San Juan y en otras islas o lugares ocurrían sucesos parecidos. En efecto, la Historia habla de viajes, de excursiones, de visitas y de infinitos recorridos en busca de oro y de metales; mas nada dice, en un principio, sobre empleo de arcos y flechas. Fue preciso que nuevos jefes de expediciones se presentaran en lugares desconocidos, y que su propia naturaleza fuese indigna de alabanza, para que a causa de su dureza, de su carácter o de su comportamiento se dispararan dardos y venablos o se lanzaran las primeras jabalinas (19).

En tales incursiones, los nuestros vivaqueaban. Con prudencia, por supuesto. Siempre temían tropezarse con excesiva masa de nativos, quienes, aun sin arcos ni otras armas primitivas, habrían causado una hecatombe. De la información hallada, salían las decisiones. En un principio, los grandes territorios se abordaban razonablemente. Los ríos cooperaban. Luego, las nuevas halladas inducían a continuar la marcha o a dar por terminada la incursión. Pocos indios ayudaban; pero sus informaciones solían ser fidedignas. Se fiaban casi siempre de quienes los trataban noblemente. Raras veces engañaban. Si lugar tuviéramos para estudiar esta cuestión a fondo, veríamos a los nuestros, desde Cartagena de Indias, desde Bogotá y desde el Río de la Plata, encarrilados simultáneamente a Potosí.

Grandes problemas alimenticios, pocos fueron los sufridos. La tierra daba lo preciso para vivir sobre ella holgadamente. Los conquistadores encontraban siempre lo necesario. En Yucatán, junto a Campeche (1517), «los indios trujeron muy buenas aves, de más peso que pavos y de no menos buen sabor» (20). Trajeron igualmente ciervos y liebres, y creo inútil decir que en tales casos las armas cristianas, quizá cargadas y de

---

guiando hacia los pueblos, denunciando personajes peligrosos, etc.), y dispuestos, otros, a que tales hechos no se produjeran y a que la independencia predominara sobre los intereses personales.

(19) A Hernando de Soto, tantas veces pretendieron condenarlo como ponerle al cuello collares de perlas en prueba de respeto y sumisión.

(20) SOLÍS: *Ob. cit.* (I, 7).

seguro amenazando, no tuvieron ocasión de ser empleadas contra núcleo alguno de la tierra descubierta.

Durante la siguiente expedición a Yucatán (1519), Juan de Grijalba, jefe de la Armada, «hubo de habérselas con los indígenas para tomar el agua que requería su gente» (21). Las discusiones fueron largas. Los indios canjeaban bollos de maíz por cuentecillas de cristal de los cristianos; pero el agua originó dificultades de mayor enjundia que, milagrosamente, se resolvieron sin tampoco utilizar armas de guerra (22).

A veces, nuestros conquistadores se acomodaban a las costumbres de los nativos. Oviedo cuenta, en su famosa *Historia de las Indias,* que en Cuba misma —años antes de lo expuesto anteriormente— «la gente se nutría de unas sierpes tanto o más gruesas que muslos de hombre, y luengas de veinticinco a treinta pies; sierpes que a su vez —torpes y mansas— se alimentaban de guabiniquibixes», que eran mamíferos mayores que conejos. Para matar aquellas sierpes, una cuchilla era suficiente.

En cierta ocasión, transcurriendo aún el año 1520, los indios de San Juan, ya descontentos de nuestro trato, se ayuntaron con el fin de rechazarnos. Según Oviedo, discutieron «entre ponernos en huida o procurar vencernos». Todo se sabía, porque los reales se hallaban cerca, uno del otro. Los indios se movieron lo suficiente para hacer creer que pretendían batallar a fondo. «Mas los cristianos estuvieron quedos y en mucho concierto, e apercibidos junto a sus banderas. Salían, tan sólo, mancebos sueltos, que tornaban a su batallón después de hacer un tiro suelto, bien de asta o de ballesta... E así ocurrió que un escopetero derribase a un indio»; creyéndose que el muerto era importante «porque los indios perdieron pronto el ánimo que hasta ese instante habían mostrado e arredraron un paso atrás (con su mucha gente) hasta donde la escopeta no alcanzase». Pronto los intentos concluyeron. Cayó la noche; y como era oscura «el Gobernador se retiró porque le parecía que era tentar a Dios (el) pelear con tanta multitud y poner a tanto riesgo los pocos que eran, ya que a guerra guerreada, harían mejor sus hechos que no metiendo todo el resto a una jornada».

En Tlascaba —ya en pleno Méjico— todo se desarrolló de otra manera: «cinco mil indios emboscados, y, después, el poder de la Repú-

---

(21) Fernández de Oviedo: *Ob. cit.* (III, 268).

(22) Los hechos mencionados corresponden a las expediciones tercera y cuarta, que por cierto se efectuaron en condiciones bien distintas a como se desarrollaron las dos primeras, en las que, tanto los indígenas como la mar abierta, se comportaron muy duramente con los nuestros.

blica» (23). Ya no se trataba de «albarradas» ni de «guasábaras» (24), sino de batallas en toda regla en que la fuerza no disponía de la gente ni de los medios necesarios. Solís se explica impresionantemente, cuando relata esa batalla —victoriosa al fin— que abrió a Cortés las puertas de Méjico (25).

Describiremos cómo venían (los indios) y su modo de guerrear, cuya noticia servirá para las demás ocasiones de la Conquista, por ser uno en casi todas las Naciones de Nueva España, el arte de la guerra (26).

Eran arcos y flechas sus principales armas. Sujetaban el arco con nervios de animales o correas retorcidas de piel de venado, y en las flechas suplían la falta de hierro con puntas de hueso y espinas de pescado. Usaban también un género de dardos que jugaban o despedían según la necesidad, y unas espadas largas que se esgrimían a dos manos (al modo de nuestros montantes) (27), y hachas de madera en las que se ingerían para formar el corte agudos pedernales. Servíanse de algunas mazas de pesado golpe con puntas de piedra en los extremos, que encargaban a los más robustos; y aún había indios pedreros que disparaban sus ondas con igual pujanza que destreza (28).

Las armas defensivas de que usaban solamente los capitanes y personas de cuenta, eran colchados de algodón, aplicados al pecho; petos y rodelas de tabla, o conchas de tortuga guarnecidas con láminas de metal. Pero en algunos casos el oro sustituía a lo que en nosotros era de hierro.

Los demás venían desnudos, y todos afeados con varios tintes y colores de que se cubrían cuerpo y rostro (29). Disponían de instrumentos y tenían toques de guerra, con que se entendían y animaban en las grandes ocasiones. Eran flautas de gruesas cañas, caracoles marítimos y un género de caxas que labraban de troncos huecos y adelgazados por el cóncavo hasta que respondiesen a la baqueta por el sonido.

Formaban sus escuadrones (30), amontonando más y más sus densidades. Y, con este género de aparato, se iba acercando poco a poco aquel ejército o aquella inundación de gente que venía (como) anegando la campaña. Hernán Cortés reconoció la dificultad en que se hallaba, pero no desconfió del éxito; antes animó con alegre semblanza a sus soldados, y poniéndolos al abrigo de una eminencia que les guardaba la espalda, y la artillería en sitio que pudiera hacer operación, se emboscó con sus quince caballos, alargándose en la maleza, para salir de través cuando le dictara la ocasión (31).

---

(23) Solís: *Ob. cit.* (I, 301).

(24) La voz «guasábara» sigue empleándose en Colombia, Puerto Rico, etc., con el significado de motín o de algarada *(Dicc. de la RAE).*

(25) 15 de septiembre de 1519.

(26) Solís: *Ob. cit.* (I, 130).

(27) *Idem id.* (I, ?).

(28) *Idem id.* (I, 131).

(29) La fealdad, muchos han dicho —desde Tácito, inclusive— contribuía intensamente a la fiereza.

(30) El «escuadrón» en pleno siglo XVI correspondía a una densa formación de hombres a pie.

(31) Solís: *Ob. cit.* (I, 131-33).

> Llegó el ejército de los Indios a distancia proporcionada; y, dando primero la carga de sus flechas, embistieron contra el Escuadrón de los españoles tan impetuosamente y tan de tropel que no bastando los arcabuces y las ballestas a detenerlos, se llegó muy brevemente a las espadas (32). Era grande el estrago que se hacía de ellos; y la artillería, como venían tan cerrados, derribaba tropas enteras. Pero estaban tan obstinados, y tan en sí, que en pasando la bala, volvían a cerrar, y encubrían a su modo el daño que padecían, levantando el grito y arrojando al aire puñados de tierra para que no se vieran los que caían, ni se pudiesen percibir sus lamentaciones (33).

El resultado favorable a Hernán Cortés se debió, sin duda, a la ayuda de los muchos tlascalenses que no se fiaban o estaban en completo desacuerdo con su jefe, el elevado Moctezuma (34). Los indios en cuestión «estaban como leones», y con sus espadas y montantes y otras armas que allí apañaron, hiciéronlo muy bien y esforzadamente (35). Se debió también la gran victoria a la cobertura hallada a última hora y a la sorpresa originada por los jinetes que salieron justo a tiempo del lugar en que se habían emboscado. Lo inesperado incrementó la fuerza de los nuestros. La estratagema decidió. Más de quince jinetes habría seguramente entre los árboles; pero, a pesar de la victoria, tras la cual se originó la retirada de los indios, no es probable que las bajas fueran tantas (o tan pocas) como la Historia dice (36).

☆

Otros ejemplos más cabría citar—Cholula, Tenuxtitlán (dos veces) (37), Otumba luego, etc.— sobre costumbres de los indios y remedios de los nuestros. Táctica, logística, estrategia y castrametación se confunden, poco a poco, en el arte de una guerra que tiene más de improvisada que de prevista. Son tantos los casos, y tan inesperados, que

---

(32) *Se nos vienen como perros,* gritaba Díaz del Castillo, que fue herido de un saetazo en la batalla.

(33) Solís: *Ob. cit.* (I, 134).

(34) *Montezuma, Motezuma* o *Mocteozuma,* según los clásicos; pero en la documentación actual de las maestranzas y de la nobleza la ortografía empleada corresponde a *Moctezuma.*

(35) Díaz del Castillo: *Bibl. y tomo citados* (p. 137).

(36) *El ejército enemigo contaba con 40.000 hombres* [Solís: *Ob. cit.* (I, 136)]. *Quedaron muertos en la campaña más de 800 indios y fue grande el número de heridos. De los nuestros murieron dos soldados y salieron heridos setenta* (ídem íd.)

(37) «Tenuxtitlán» o Méjico. *De varias maneras está escrito en las copias* (de las cartas de Hernán Cortés a Carlos V) *el nombre de esta capital. En unas* «Tesmistitlán»; *en otras* «Temixtitlán», y «Temixtitán» *en las demás. Todas son corrupciones de* Tenuxtitlán, *que parece haber sido el verdadero* [Gayangos: *Ob. cit.* (p. 161)].

las resoluciones se han de tomar con la celeridad que impone el repentino avance del contrario o la imprevisible contextura de sus formaciones.

Sin duda, la masa preponderaba. Refiere Díaz del Castillo, hablando del avance de los famosos bergantines que mandó construir y armar Hernán Cortés, para entrar en Méjico definitivamente: «era tanta la piedra con hondas, varas y flechas, que nos tiraban, que por bien que íbamos armados, todos los más soldados nos descalabraban». Una densidad sin duda intolerable; mas quizá tal densidad fue la que dio valor a nuestras armas y causó una mayor vulnerabilidad a nuestro adversario. No de otro modo cabe explicar de qué manera el mayor tiempo utilizado en apuntar con la ballesta podía llegar a compensar el rápido disparo de los indios, ni cómo un arcabuzazo que aún más tiempo y mayor trabajo requería podía ser útil en momentos en que sus sirvientes recibían sobre sí una verdadera lluvia de piedras y de flechas, así como de dardos de todo género y especie. Todo era improvisado; todo se hacía por tanto a base de instrucciones tan generales o tan amplias, que ni la táctica ni la estrategia participaban en los hechos. Con frecuencia he dicho —y he explicado— que es táctica lo que ha de realizarse pronto (mañana mismo, casi siempre), y estrategia lo que ha de hacerse para preparación de aquella táctica (lo de pasado mañana, si se quiere). Mas cuando se trata de actuar lo antes posible, de acometer sin instrucciones, de ganar hasta segundos... para atacar o para sólo defenderse, no cabe hablar de ciencia ni de arte alguno de la guerra, sino tan sólo de algo improvisado en que el instinto de la masa induce a cada combatiente a hacer lo mismo que su vecino, y a toda la masa a seguir la norma que le intuya su propia audacia, su miedo a la muerte o la Divina Providencia.

Estrategia y táctica se enlazan. Nadie se halla en condiciones de establecer un límite concreto. Una patrulla, a veces, se desplaza estratégicamente, en tanto que, en ocasiones diferentes, grandes masas de hombres se mueven con arreglo a normas sencillas. Estrategia y táctica, en el caso aquí tratado, que se reducían a acciones bélicas en que actuaba la voluntad de un hombre que intervenía o no participaba en el encuentro, en que el movimiento estaba planeado o no estaba previsto, en que ese movimiento se hallaba destinado a sorprender al adversario o simplemente a derrotarlo. Estrategia y táctica, en resumen, eran entonces —y aún siguen siéndolo frecuentemente— principios intuitivos en que la resolución era secundaria o en que el hecho se producía inexorablemente. No en vano, nuestro enemigo, el indio, estaba provisto de

armas semejantes a las que Ciro y Alejandro utilizaban (38); y es fácil, cabe decir, que, en tales condiciones, el movimiento se adelantara al hombre que había de efectuarlo. Piernas se necesitan para andar por los caminos y para subir a las montañas. Las armas por sí solas no se mueven; no se movían, al menos, cuando los Bernal Díaz del Castillo, los Cristóbal de Olid y los Pedro de Alvarado se paseaban brillantemente desde Méjico hasta Guatemala, y aun alguno hasta el Perú.

Pero, aún queda un algo muy curioso que señalar sobre lo táctico y lo estratégico de nuestros grandes conquistadores. Para ponerlo en claro, quizá convenga jalonar las rutas tomadas por aquéllos... y en Valdivia me detengo. De vez en cuando recibían armas de España, a través de Cuba o de Darién. Mas cada uno, al mismo tiempo, prescindía de la pauta de sus antecesores. De unos a otros, diferencias astronómicas. La política interviene, como absorbiendo el arte bélico. Estrategia y táctica se basan en razones que casi no se relacionan con la guerra. Las fuerzas se mueven, no ya en busca de batallas, sino hasta sin saber si habrá una lucha verdadera o no la habrá. Importaba poco a la sazón lo del encuentro armado. Las armas se pedían por si acaso; y las gigantescas marchas se iniciaban y aun se prolongaban a través de toda América aunque las remesas de arcabuces fueran iguales a las recibidas previamente. Pocos años transcurrieron hasta la fecha en que los indios dejaron de creer en el poder de los cañones, en la precisión de las ballestas o en el peligro causado por el empleo de los caballos. Es más, Cortés no había entrado en Méjico, cuando una liebre, en Yucatán, espantó a una hermosa piara que pacía al atardecer, tras de un combate algo violento. Caballos y yeguas desaparecieron y pocos se recuperaron. Pero, desde esa fecha, los cuadrúpedos recriaron, allende la tierra que se ocupaba. De ese modo, andando el tiempo, la caballería de los araucanos llegó a ser, en grandes ocasiones, tanto o más potente que la nuestra. El indio se aficiona al nuevo «medio», y «en pelo» monta como nadie. Un ramal le basta, en ciertas ocasiones; con tacones, voz y el mencionado ramal domina en absoluto a su montura. Maneja el arco tanto al galope como parapetado por su jumento. Contra todo se defiende. Ni los Soto, ni los grandes Orellana se amedrentan ante las fieras ni ante los hombres; y, sin embargo, en plena Europa, el mosquete y el fusil están en auge. Por sorpresa, una remesa llega a América. Pero, a veces, como pordioseros que se paran frente al escaparate de una excelente confitería, los hijos de los conquistadores de la primera etapa se contentan con mirar, con esperar lo que no llega y

(38) Según B. Díaz del Castillo, la tribu de los chichinacas utilizaba *muy grandes lanzas*, mayores que las nuestras de Castilla, *con dos brazas de pedernal e navaja* [Col. y tomo citados (p. 118)].

con admitir que el «blanco» es superior al «indio», aunque, frente a frente, las flechas sigan abriéndose camino por el aire, cualquiera sea el ingenio que las proyecte.

Indios y flechas, nubes de insectos, corrientes de agua como mares...; nada detiene. Y que esto es cierto no cabe duda. Cuzco está en poder de España, la expedición de Almagro ha fracasado, la batalla de Salinas lo ha retrasado todo, Pizarro ha sido asesinado y Valdivia se halla en plena lucha contra los araucanos (1554), cuando Ercilla, refiriéndose al asalto de éstos sobre Peuco, se expresa diciendo:

No las espesas picas, ni pertrechos
bastan, puestas en contra para resistirle;
ni fuertes brazos, ni robustos pechos
pueden, acometiéndole, impedirle
que montones de gente y de armas hechos,
rompan y derriben sin poder sufrirle (39).

Y aún citaré, para acabar, abusando de Ercilla, que los araucanos emplearon en conjunto:

hachas, martillos, mazas barreadas,
dardos, sargentas, flechas y bastones,
lazos de fuertes mimbres y bexucos,
tiros arrojadizos y trabucos (40).

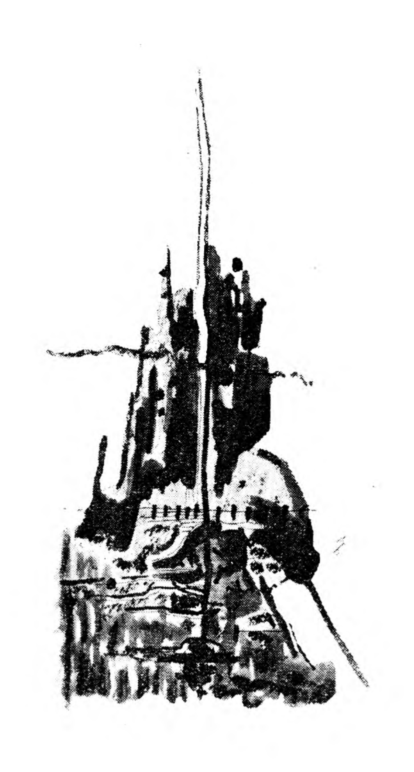
De todo un poco; mas poca diferencia con las piedras y los arcos de hacía medio siglo. Armas novísimas frente a no pocas preincaicas. En el Atlántico, los galeones se entrecruzaban cargados de pólvora o abarrotados de oro. Sentidos opuestos. Factores encontrados, Pero aun así, las artes bélicas se aproximaban.

Algo había, sin embargo, inexplicable. Algo enigmático y perdido en el ambiente. Quizá Pizarro hubiese sido derrotado en Garellano; y quizá el Gran Capitán no hubiese dejado en América la huella hispana que impusieron ciertos hombres que surgieron de la nada.

Marzo de 1970

CARLOS MARTÍNEZ DE CAMPOS
General Goded, 42.
MADRID

(39) *Canto XIX.*
(40) *Idem III.*



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

THE READER MURDER CASE

...y los padres volvieron al diálogo con esa soltura que da la monotonía cotidiana de los porrazos de los sioux.

(JULIO CORTÁZAR: «Ultimo round».)

I

En el período de las vacaciones el ser humano es capaz de ejecutar una serie de actos sorprendentes que si no llega a realizar suele al menos imaginarlos en su desarrollo con mayor cuidado, preciosismo y ley de la gravedad que la vida misma. Por ejemplo, el caballero que se introdujo con ideas de hamaca y mares exóticos en una librería y entre los libros que le envolvieron para su Semana Santa se deslizó, por causas que la familia aún desconoce, cierto producto letal que, como una premonición de los terribles acontecimientos que más tarde acaecieron, llevaba el título (aviso a otros posibles lectores: de hecho, aún lo lleva) de *Ultimo round* (*).

II

El primer movimiento de la estrategia de ataque de aquel objeto sólo produjo una víctima, y todo fue tan rápido que nadie pudo reparar en ello. Tuvo lugar en la playa al mediodía, cuando un niño dijo a sus padres, que reposaban bajo la toldilla:

—Papá, he visto a un señor leyendo un libro de dos pisos.

El padre de la criatura, que yacía tendido como un saco, se puso en pie de un brinco y haciendo visera con los ojos escrutó unos metros más allá donde un caballero hojeaba un libro como todos los libros, si acaso algo mayor de lo habitual y, decepcionado, con esa conciencia de

(*) JULIO CORTÁZAR: *Ultimo round.* Siglo XXI de México Editores.

quien considera a los niños como una especie de adultos imbéciles, miró severamente al fruto de su matrimonio y le dijo:

—Como vuelvas a decir otra tontería más te arreo una bofetada que echas a volar.

Y dirigiéndose a su esposa, agregó:

—Fíjate qué tonterías se le ocurren al niño, dice que ha visto a un señor leyendo un libro de dos pisos.

La madre, al oír aquello, se incorporó inmediatamente con un interés rayano en la expectación y miró en dirección al señor quien, naturalmente, seguía hojeando un libro en forma de libro; de seguido se volvió al niño y le dijo:

—¿Pero es que estás tonto, niño?

Tras de lo cual le estampó una sonora bofetada, le sonó los mocos y lo envió a jugar a la orilla del agua.

III

La noche anterior aquel caballero, acomodado en la habitación de su hotel, tendido en la cama con el highball y el paquete de tabaco, procedió a examinar detenidamente su lectura de Pascua. Y en ello estaba cuando uno de los libros le llamó poderosamente la atención.

IV

Todo cuanto a continuación se narra, por espeluznante que pueda parecer, es rigurosamente cierto.

V

Le habían vendido un libro roto. La cosa era aún más tremenda porque lo habían roto perfectamente, lo que indicaba una premeditación intolerable por parte del librero; parecía haber sido guillotinado con una gillete apropiada para romper libros, dos terceras partes haciendo bloque por arriba y una tercera por abajo; en cambio la portada estaba intacta, sin duda para engañar al comprador pues no se concibe que nadie haga bromas explicando al embromado en qué consisten para que no pique.

Por suerte el salvaje tajo de la gillete no había dañado fotografía ni texto alguno, con la excepción de una fotografía —que luego resultó ser del autor— representando a un tipo que parecía tener un ojo al Este y otro al Noroeste y la boca a un lado de la nariz; pero, claro, bastante mérito tenía escribir un libro en esas condiciones, el pobre.

VI

Al día siguiente, tendido en la tumbona bajo el toldo y con el famoso libro en la mano abrió al azar una página y ahí se presentó el primer problema.

Porque, en efecto, había abierto la página 81 de la parte de arriba pero no la de la parte de abajo, y al deslizar instintivamente el dedo para buscar la 81 de abajo se le cerró la de arriba con tan mala fortuna que le atrapó un dedo de la otra mano y el cigarrillo encendido.

En estos casos suele suceder más o menos lo que sigue: el lector, espoleado por la quemazón normalmente lanza el libro por los aires, suele gritar en una escala que va del aullido a la interjección reforzada y, según su carácter, distribuye o no finas capas de arena alrededor cuando salta.

En realidad todo se hubiera resuelto sin más que un intercambio de penosas excusas e insultos feroces si la punta del cigarrillo no hubiese caído sobre una señora de edad que dormitaba cerca de modo que se armó una melée tremenda, tropezaron varios (cayendo siempre debajo alguien con la espalda horriblemente quemada por el sol), se desclavaron seis sombrillas, aparecieron sueltos un bañador a rayas y una alpargata del pie izquierdo y, sobre todo, lo peor: se apagó la luz.

Aquello fue la barbarie desencadenada. Se oyeron chasquidos, crochets de izquierda, espasmos agónicos, una voz que gritaba: ¡Mi elefante! ¡que me devuelvan mi elefante! besos desenfrenados, alguien volcó una botella de lejía, canciones obscenas, chistes políticos, la misma voz gritando: ¡No! ¡El cocodrilo no! ¡El cocodrilo no lo quiero para nada! ¡Que me devuelvan mi elefante!

VII

Hubo de todo en aquellos días. Trataba penosamente de leer aquel maldito libro y sus esfuerzos resultaron siempre baldíos. Llegó a reconocer que las fotografías le interesaban (o al menos le sorprendían) excepto, quizá, las de la muñeca, que encontraba de mal gusto e incluso

un poquito perversas; pero se había reído como un orangután en la serie titulada *Diálogo de las formas*. En general encontraba el libro falto de coherencia, torpe y contradictorio; así por ejemplo no acababa de entender cómo el autor se rechiflaba de aquella manera de don Francisco Fabricio Díaz persona tan agradable cuyo verso: «te emano de castos amores» le pareció de difícil comprensión pero con ese sello inconfundible de lo bueno si breve dos veces bueno; o que dedicase tanto espacio a una gente como esos perqueos que ni siquiera podían inventar la rueda y se tropezaban con la joroba por todas partes cuando conducían un carro.

Puede decirse que sus esfuerzos resultaban si no heroicos sí maníacos porque las dificultades para abrir el libro estaban dejando al mítico Hércules como un enano.

VIII

Pruebas efectuadas hasta el momento para manejar con comodidad el libro:

a) Situar el dedo índice sobre la parte baja de la planta alta y el pulgar sobre la parte alta de la planta baja (Resultado: inmovilidad absoluta de las dos manos)

b) Dedicarse a una planta y olvidarse de la otra (Resultado: peligro evidente de quedarse con dos libros en la mano en lugar de uno)

c) Adquisición de un atril con extensibles provistos de ventosas en las puntas (Resultado: horrible decisión entre romper varias páginas o dejar las ventosas metidas en el libro como elemento decorativo y tirar el atril y los extensibles)

d) Contratación de dos botones del hotel para que, tendidos en el suelo sujetaran cada uno de ellos las páginas de una planta mientras el caballero, subido en lo alto de un armario y provisto de unos prismáticos trataba de leer los textos (Resultado: espectacular caída que desprendió la lámpara de techo de la habitación inmediatamente debajo de la suya)

e) Ejecución decidida de las diversas posiciones del Kama Sutra, que se revelaron insuficientes para la correcta apertura del libro.

f) Contratación de una de las camareras del hotel de manera que sentados en sillones encontrados y apoyando el libro en el punto de tangencia que forman los dos brazos contrapuestos ella sostiene con la mano izquierda la página izquierda de la planta alta y con la derecha la derecha, y él sostiene con la izquierda la página izquierda de la planta baja y con la derecha también a su vez la derecha.

Y así sucesivamente

IX

Los primeros síntomas de locura apreciados por el personal del hotel coincidieron con el final de lectura del texto titulado *Sobre la exterminación de los cocodrilos en Auvernia* (1) Se hace necesario reconocer que para un funcionario con más de veinte años de servicio en uno de los principales órganos de detectación y cómputo de cocodrilos, que había paulatinamente escalado puestos de responsabilidad y de quien podría decirse que en realidad sólo hubiese necesitado un buen cocodrilo para ascender a una subsecretaría probablemente más que merecida ya, resultaba un poco fuerte enfrentarse con el mencionado texto esa tarde en que uno se ha servido un whisky y con infinita paciencia procede a ejecutar una nueva idea de apertura del libro que se le ha ocurrido mientras se duchaba.

Minutos más tarde el detective del hotel subía a la planta tercera para investigar la sorprendente noticia de que había un escritor escondido debajo de la cama del huésped de la habitación 62.

Los sucesos que a continuación se originaron son todavía confusos pues la gente del pueblo —probablemente atemorizada por el continuo interrogatorio a que son sometidos por varios cientos de detectives y funcionarios especializados a la caza de una peligrosísima banda de escritores— se niega sistemáticamente a hablar o pone cara de asombro y despiste cuando se les pregunta pese a que, al parecer, a quien más dañan los escritores es a ellos ya que les destrozan las cosechas y se les beben el vino. Los bienintencionados esfuerzos de las más conspicuas autoridades resultan inútiles por ahora pero se confía que con la captura del primer escritor la gente pierda su incomprensible reserva y colabore decididamente en el exterminio de la temible plaga. En fin, este tipo de cosas, ya se sabe.

X

Como es fácil imaginar y tal como se han puesto las cosas, poco queda que contar respecto a la desgraciada historia del caballero. Un jueves a la medianoche apareció en el tejado del hotel envuelto en una sábana y, provisto de un megáfono, obsequió a los alucinados vecinos de la comarca con la estruendosa lectura del texto titulado *Turismo aconsejable* rematando su sorprendente acción con una horrísona carcajada tras de lo cual se desplomó sobre el restaurante al aire libre fracturándose

(1) Texto que, como todo el mundo sabe, es una verdadera pieza maestra de la literatura didáctica.

un brazo. La lectura provocó desmayos, vómitos sobre todo y caída de los dientes en las personas más impresionables. Por fin, el gerente del hotel (admirable síntesis de *charme* y decisión) dijo al recoger los despojos del memorable libro, con un hilo de voz y temblándole violentamente todo el cuerpo:

—Caballeros... por desgracia nuestras sospechas no eran infundadas.

Era un collage (2).

XI

Resulta penoso y terrible relatar el final de esta tremenda historia. Aquel desdichado fue enviado a reposar a una residencia psiquiátrica y una mañana uno de los loqueros lo encontró grotescamente tendido en el suelo, las facciones desencajadas y los ojos muy abiertos, asesinado por su propia desgracia. En la mano derecha encontraron un papel que resultó ser un fragmento del nefasto libro, cuyo texto leyó el director de la residencia a mí entre otros y desde entonces su sola mención me persigue con espanto en la noche de los siglos. Decía así:

«Es terrible, mi tía me invita a su cumpleaños, yo le compro un canario de regalo, llego y no hay nadie, mi almanaque es defectuoso, al volver el canario canta a chorros en el tranvía, los pasajeros entran en amok, le sacó boleto al animal para que lo respeten, al bajarme doy con la jaula en la cabeza a una señora que se vuelve toda dientes, llego a casa bañado en alpiste, mi mujer se ha ido con un escribano, caigo rígido en el zaguán y aplasto el canario, los vecinos claman por la ambulancia y se lo llevan en una tablita, me quedo toda la noche tirado en el zaguán comiéndome el alpiste y oyendo el teléfono en la sala, debe ser mi tía que llama y llama para que no vaya a olvidarme de su cumpleaños, ella siempre cuenta con mi regalo, pobre tía.»—JOSÉ MARÍA GUELBENZU *(Calle Illescas, torre 8, 1.º B. MADRID).*

---

(2) Clave para cortazarianos: La literatura-collage en sus diversas formas (incluso *Corriente alterna,* de Octavio Paz) es probablemente uno de los experimentos más fascinantes de la literatura moderna y quizá su desarrollo acabe por convertirla en una de las más decisivas e inquietantes formas de la antinovela. *Ultimo round* (así como el anterior, *La vuelta al día en ochenta mundos)* pertenece a este tipo de literatura, con la diferencia sobre el primero de que no siendo una obra-bloque tan acabada como éste es, debido a su espontaneidad —y no pretendo que esto justifique irregularidades de calidad— una especie de demostración «a lo vivo» de toda una serie de ideas que Cortázar ha ido distribuyendo a lo largo de sus libros. Es decir: no es una obra en la que se desarrollen la serie de concurrencias (de *châteaux saignantes)* que la informan: *Es* un *château saignant.* De ahí su singularidad y su interés. Se trata, pues, de afirmar que este libro es un comportamiento, una actitud de la literatura.

EL ULTIMO COMBATE DE JULIO CORTAZAR

Pocos libros de autores argentinos han provocado en estos últimos años y en este país una reacción negativa comparable a la producida por *Ultimo round* (1). Los semanarios de noticias, los suplementos de los grandes diarios, ciertas publicaciones de orientación más o menos definida, todos se han dedicado con fruición desmesurada a escribir denuestos contra la obra, el escritor, la impresión y presentación del libro, su contenido, el sentido total y final de la obra, la significación de ella dentro del proceso creador de su autor.

Los liberales, y un buen ejemplo puede ser la nota de *La Nación,* están entristecidos y desconcertados: ha aparecido un escritor cultísimo, talentoso, lleno de matices, admirador de simbolistas y decadentes, autor de cuentos al parecer «fantásticos», que fuera de ciertas notas estéticas elegidas por decisión propia, rompe el esquema esperado y reiterado de esa clase de creadores. Admira y defiende la causa de Cuba, la libertad de los cubanos a hacer de su patria lo que ellos quieren. Cortázar además se ríe de varias cosas que los escritores liberales argentinos han siempre admirado: el engolamiento estilístico, la defensa de ciertos movimientos políticos reaccionarios, una libertad recortada por los dictados de las conveniencias o de la política literaria al uso. Y, por sobre todas las cosas, su libérrima actitud ante la propia obra, que convierte a cada nuevo libro en una renovada aventura donde muchas veces se está al borde del fracaso o de la desesperación.

A los de la izquierda—que vuelven sus armas con esforzada violencia hacia Cortázar—les irrita todo. Unos se molestan por la actitud de cantar con alborozo los sucesos parisienses de mayo del 68, y entonces, para sacar pecho, lo califican de «revolucionario pequeño-burgués». Otros, los sujetos a los dictados del realismo socialista, no pueden perdonarle que siga escribiendo como se le antoja, que no haya caído en un realismo basto y barato, fisiológico, que es la única forma de literatura que pueden digerir.

La mayor parte de los críticos más o menos consagrados han calificado al libro de «informe», de «suma informal de materiales adventicios y sin equilibrio». De alguna manera todos continúan estando en la actitud negativa que registró hace unos años *Rayuela,* maltratada y mal leída tanto en las notas de *La Nación* (escritas por J. C. Ghiano) como en *La Prensa.*

---

(1) *Ultimo round,* México, Siglo XXI Editores, editado y hecho en Italia, 1969, 220 pp.

Todos, y eso sí es muy argentino, no le perdonan a Cortázar algo que los plumíferos no perdonan desde la época de Platón: el éxito. La envidia, la falta de humildad para leer despacio intentando comprender y después juzgar, sigue haciendo de las suyas en nuestra patria. Y como todos parecen guiarse por ciertas corrientes y modas circunstanciales, ahora ha llegado el momento de lanzar denuestos contra el autor de *Bestiario* y el clima negativo crece como la espuma...

Y sin embargo *Ultimo round* es un libro que encaja coherentemente en la obra cortazariana. Que continúa con una envidiable conciencia el proceso de ensayo, de búsqueda, de destrucción de etapas y pasos en lo desconocido que hasta aquí persiguió Cortázar. Ninguna de sus páginas cae en lo gratuito o desdice la calidad altísima de otras suyas. Lo que el libro trae tiene correlatos precisos y direcciones que ya estaban en su obra anterior. A veces dan un paso más, se internan en regiones nuevas. Otras afinan resonancias ya conocidas. Todas constituyen un libro original, riesgoso, creador, maravillosamente fresco y arquitecturado con exacta habilidad de profesional de las letras.

Rechazo del libro-objeto-sagrado

La excelente impresión italiana da realidad al talento plástico de Julio Silva, que diagramó el volumen con originalidad y buen gusto. A primera vista el libro desconcierta al lector convencional porque su aspecto evoca un catálogo, con ilustraciones, avisos clasificados y recuadros a una columna (en ambas tapas) que remiten a pasajes concretos del texto y que por su aspecto externo *llaman, apelan* con las técnicas del periodismo: el diario, el panfleto, el folleto de propaganda. Así es como la «presencia» del libro comienza destruyendo la seriedad del concepto «obra impresa» y echando mano de las técnicas contemporáneas de la propaganda, de la imagen por sobre lo escrito, de lo que impacta la visión del contemplador, coadyuvando así a la potencia de lo comunicado a través de las palabras.

Por dentro, la obra, en rico papel, está ilustrada con deliciosas o atroces fotografías, dibujos, reproducciones de grabados (como *La vuelta al día*...). Al abrirlo descubrimos que todas las hojas internas están cortadas horizontalmente a cierta altura, lo cual confiere al texto dos niveles —por decirlo así— en verticalidad: «primer piso» y «planta baja» (según denominaciones propuestas por el mismo Cortázar).

Esta hilarante destrucción del serio rostro del libro, esta aplastante sonrisa anticonvencional contra la gran costumbre que nos con-

voca como un grito alegre desde las tapas, adelanta uno de los objetivos de la obra: el humor como instrumento destructivo de la visión estática, engolada y tradicional del libro.

Junto a ello debemos mencionar el otro costado de este mismo fin: romper la tradición secular del libro-objeto-sagrado, del libro máquina de leer, para reemplazarla por la del libro-instrumento-estético. Es así como los componentes físicos del objeto-libro dejan de ser mero receptáculo, un marco-sostén-de-palabras, para convertir su externidad en uno de los componentes dinámicos del fenómeno estético mismo. De esta manera el hecho artístico creado por las significaciones y la expresividad plurivalente del texto, se ve enriquecido con las dimensiones estéticas aportadas por el marco mismo en que se insertan. Los componentes físicos del libro entran a participar de la obra en conjunto, y lo convierten así en un órgano expresivo total (intento que posee antecedentes en Fielding, Mallarmé, los surrealistas).

Potenciar las posibilidades del objeto-libro no es una novedad en la obra de Cortázar; aquí asistimos a otra de sus etapas. La interrelación de las distintas partes de la obra se despliegan ahora en un dinamismo de posibilidades, facilitado y enriquecido por la disposición externa de sus partes. A las usuales de la obligada lectura seguida, o intercalada —como en *Rayuela*— (ambas horizontales diríamos), se suma en este caso la de un nuevo nivel (¿vertical?), con significaciones, apelaciones, sugerencias, referencias y potencias que se enriquecen y amplían hasta el infinito. Lo que Mallarmé llamó alguna vez *Le Livre.*

Obra abierta y en movimiento

Ello supone, por parte del lector, la posibilidad de saltar de un piso al otro, de un texto a su opuesto o a su complementario; de verse obligado a asumir casi totalmente, *a decidir,* el sentido y la dirección de su lectura. De alguna manera, el lector tendrá así participación y responsabilidad directa no sólo en la interpretación personal de cada una de las partes de la obra, sino también en la disposición de sus partes y componentes. Cada lector se vuelve así, de cierta manera, co-constructor, co-creador de la obra en cada nuevo acercamiento a ella.

Aquí encontramos una de las notas típicas del arte contemporáneo. Lo que Humberto Eco, en un libro básico para comprender la estética de nuestra edad, ha llamado *obra abierta* (2). Esto es, obras que

(2) Humberto Eco: *Obra abierta,* Barcelona, Seix Barral, 1965; ver especialmente pp. 25-52.

suponen en cada interpretación o lectura la activa participación del ejecutante o lector para definir las relaciones de sus componentes (lo cual implica que ellos se vuelven, de alguna manera, responsables de su orden de sentidos y de su estructura interna).

Obra que ha sido poseída por el autor de una suma de sentidos que apuntan a un horizonte concreto de significaciones, pero cuyos rasgos definitivos son ambiguos, porque dada su multiplicidad de posibilidades expresivas, poseen una movilidad interna que las vuelve instrumentos de muy diversas experiencias. Esto es lo que Eco llama *obras en movimiento*. Y tanto *Rayuela* como *Ultimo round* ingresan claramente en esta tipología. Lo que ocurre es que el volumen que comentamos se lanza a la aventura de estar «armada» con trozos a primera vista inconexos, sin una trama, sin un «argumento» unitivo. Pero este fragmentarismo tiene un orden biográfico peculiar claramente señalado por el autor.

Como escribe Eco: «El autor ofrece al gozador una obra *por acabar:* no sabe exactamente en qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será no obstante siempre su obra, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su forma*... puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo» (p. 51).

Esta aventura de utilizar todas las posibilidades físicas del objeto-libro (este ensayo, esta nueva búsqueda audaz), obligando a la participación activa y comprometida del lector que caracterizaba a *Rayuela* (3), también se da en el nivel lingüístico y en el semántico. Páginas como «/que sepa abrir la puerta para ir a jugar», exigen compulsivamente la obra activa del que lee para crear (o suponer) las palabras omitidas con que comienza cada párrafo. En «Ya no quedan esperanzas de» (con prestigiosos antecedentes clásicos) deberá ser el que lee quien llenará con sentido, argumentos, aventuras e imaginación, las posibilidades creativas apuntadas o sugeridas al comienzo de cada uno de los versículos que forman ese extraño e incitador «ejercicio» sobre las posibilidades alusivas de la lengua. Algo semejante ocurre en ciertas técnicas narrativas, como la de «Siestas», cuyos intersticios temporales, omitidos y mezclados, suponen —obligan— a la labor co-creadora del lector.

A este mismo campo de experiencias pertenecen las *poesías permutantes,* juego-instrumento que encaja en intentos mallarmeanos re-

---

(3) Ténganse en cuenta las numerosas referencias negativas al llamado por Cortázar «lector hembra» (denominación que considero desafortunada) para referirse al lector incapaz de «participar, de intervenir activamente en la obra que lee de modo pasivo».

cientemente estudiados en profundidad. En unos casos se trata de investigaciones sobre las posibilidades expresivas y alusivas del signo lingüístico considerado como elemento estético creador. En otras —y siempre— en incitaciones al «participante-lector-ejecutante» para participar, para jugarse junto al autor en la tarea misma de crear, ordenar y dirigir el instrumento estético. Dentro de este campo deben colocarse los cómicos pasajes de «glíglico» denominado «La inmiscución terrupta», que intentan descubrir los límites mismos de las posibilidades comunicativas del lenguaje y demostrar su ambigüedad y su poder conceptual (tema sobre el cual debería hacerse un estudio detenido).

EL JUEGO Y LA VISIÓN HUMORÍSTICA DEL MUNDO

En varias partes Cortázar denomina *juegos* a sus intentos poéticos, a los dibujos e ilustraciones «que por el azar siempre presente en estos juegos» han llegado hasta su libro. El azar como uno de los componentes fundamentales de la creación poética, la casualidad (más poderosa a veces que la causalidad), lo lúdico que interviene en nuestro vivir cotidiano y le da y quita sentido, impregnan muchas de sus páginas, de su visión del mundo, y son el origen de numerosos textos de esta obra.

Junto a lo lúdico, a su imprecisión de límites, a su poder destructor y creador, a su seriedad profunda, encontramos la veta irónico-tierna-disparatada-satírica tan propia del autor de *Historias de cronopios y de famas*. Y ella permite a Cortázar hilvanar algunas de sus más hondas y cómicas páginas («Datos para entender a los perqueos», «Pida la palabra, pero tenga cuidado», «Las buenas inversiones», «Patio de tarde») que disfrazan con sonrisas e ironías textos —a veces— de una sobrecogedora seriedad («Los testigos», «Sobre la exterminación de los cocodrilos en Auvernia», «De cara al ajo», etc.).

Este aire festival y sonriente, esta peculiar aprehensión, contemplación y expresión del mundo, es una de las vetas más ricas y personales de su obra. Y hasta aparece en el conversado tono de «Sílaba viva», dedicatoria del volumen en un poema donde la reiteración de una sílaba evoca a Guevara con melancólica y agresiva alegría. El azar, lo lúdico, lo humorístico no solamente manifiestan una tendencia de la personalidad del autor y de sus libros, también documentan la gran deuda de Cortázar con el surrealismo (muy bien señalado ya por Graciela Maturo). Y es que para Cortázar el humor no es solamente un instrumento para destruir o ironizar sobre lo abyecto, lo condenable, lo prescindible. También constituye una de las vías más valiosas para

tender puentes con el lector y para acercarse a las cosas, para comprenderlas, para tocar el escondido rostro de la realidad más profunda.

El erotismo

Nunca antes ese inmenso y complejísimo mundo del Eros había alcanzado representación comparable —en la obra conceptual cortazariana— a la que asume en este libro. En su obra anterior teníamos algunos antológicos cuentos: «Señorita Cora», «Todos los fuegos el fuego», «Los buenos servicios»; pasajes fundamentales de *Los premios*, así como gran parte de *Rayuela*, tocaban el tema del amor en todos sus registros. Lo que aquí encontramos son aspectos del erotismo nuevos en su obra y en las letras españolas, así «Ciclismo en Grignan». Y junto a algunos de los más logrados y hermosos poemas con el amor como centro, y dos cuentos de alguna manera íntimamente relacionados con el tema, Cortázar ha escrito algunas páginas nobilísimas y turbadoras (dolidamente agudas) sobre asunto tan inasible y a la vez tan peligrosamente incomprendido. Y que con suma frecuencia ha sido manoseado por diletantes y censores.

Tal vez lo más importante de estos textos sea, por una parte, documentar la riqueza de experiencias vitales, la amplísima gama de posibilidades que el amor ha producido en la literatura del siglo XX y, por otra, mostrarnos una dimensión de Cortázar que conocíamos y habíamos olvidado: la del poeta. En este caso la del poeta erótico, que algún día deberá ser analizada en profundidad. Sobre todo porque estos poemas traen a la visión del amor una perspectiva poco frecuente en nuestra literatura: la de su carnalidad expresada de modo personalísimo. Junto a ello algunos de esos textos poéticos parecen documentar un cambio en la visión del amor que hasta ahora mostraban los relatos cortazarianos. En casi todos ellos (y *Rayuela* o «Señorita Cora» podrían ser su paradigma) la visión del amor jamás era total, jamás suponía la comunión gozosa y triunfal, la apertura sin dolores al otro, a los otros. Aquí parece apuntar un registro distinto, así en «La poesía está en la calle», «Los amantes», «Poema». Al turbio techo de cenizas, a la imposibilidad de la comunión y la entrega, sucede ahora una atmósfera alegre y sin nubes.

Los textos de ficción

Dos o tres cuentos bastarían para hacer de este libro una experiencia inolvidable, para justificarlo plenamente. «Siestas» es la evo-

cación desde el entrecortado plano de la memoria, de una reiterada pesadilla adolescente, de los temores, dulzuras y horrores del descubrimiento del sexo en una conciencia femenina. Construido con mano certera, muestra —como otras páginas de este libro singular— la búsqueda de nuevos modos de expresión, de otras vías narrativas. Merece estar a la altura de «La autopista del sur» o «El perseguidor».

«Silvia» recuerda al James de «Otra vuelta de tuerca» aunque está organizado y narrado desde otro punto de vista. «Sobre la exterminación de los cocodrilos en Auvernia» esconde debajo de su superficie juguetona una simbología kafkiana de multiplicada crítica política: los cocodrilos son —pueden ser— los subversivos de tantas épocas y lugares del mundo, los males que persigue nuestra inútil burocracia, los defensores armados y pagados de las langostas y tantas especies cuya única jutificación es la de dar existencia a sus verdugos. El cuento apunta, en última instancia, a los censores, al Poder sin razón ni justificación.

La cocina del escritor y su situación

Ningún otro libro de este autor suma tantos textos fundamentales para la comprensión de muchos aspectos de su obra, así como testimonios lúcidos acerca de su trabajo y su mundo cotidiano. Reedita la famosa carta a Fernández Retamar y en «Del cuento breve y sus alrededores» nos entrega una de las más ricas confesiones-reflexiones sobre su labor como cuentista (4). He aquí un texto que será analizado y citado numerosas veces por la crítica futura, y que permite abrir un camino concreto para la comprensión de un aspecto muy poco conocido de la más rica veta creadora de Cortázar. El texto documenta cómo nacen muchos de sus relatos, cómo un fondo irracional, una angustia peculiar envuelve al escritor hasta que logra desasirse de la obsesión del relato escribiéndolo-liberándose sobre el papel. Lo que no acota Cortázar (y esto habría sido importante escucharlo de su boca) es la cuidadosa y lenta labor de lima, de armado, de ordenación, estructuración y terminación de cada uno de sus cuentos, ejecutados casi siempre como una minuciosa operación de orfebre.

«La muñeca rota» nos permite conocer gran parte del proceso creador que precedió y da sentido a *62-Modelo para armar,* libro mal comprendido y poco leído, obra que espera y exige un análisis a fondo por parte de los críticos. Allí reitera Cortázar uno de sus motivos

---

(4) Desconocemos si ese texto ya apareció en 1963 en la *Revista de la Casa de las Américas,* de La Habana.

obsesivos: el de las posibilidades de entrever otros caminos (irracionales, iluminados, místicos, inefables) para captar, comprender, organizar la fluyente e incomprensible y absurda Realidad. Aquí tocamos un aspecto de Cortázar (tantas veces aludido en *Rayuela*) que lo acerca a los grupos esotéricos y alquímicos, a la filosofía (?) Zen, y a otros antiguos buscadores de vías para dar nacimiento en el hombre a poderes distintos; en Cortázar se trata, sobre todo, de armar a la literatura con armas nuevas y más poderosas. He aquí una veta que espera estudios cuidadosos.

Otros exponen sus puntos de vista sobre poesía y política, sobre el escritor y el compromiso, sobre la revolución parisiense del 68 (que ha provocado dicterios de todos los críticos), sobre por qué ha elegido vivir en París (páginas que recomendamos a los enemigos de Cortázar, a quien un nacionalismo chauvinista acusa de abandonar su país...!!!). Y una antológica referencia titulada «No te dejes» dirigida a los escritores, que recomienda conservar la independencia frente a amigos y enemigos, y que concluye así: «Amarga y necesaria moraleja: No te dejes comprar, pibe, pero tampoco vender.»

SÍNTESIS

¿Qué es el libro? Su cañamazo es la vida diaria de Cortázar, por eso comienza con la descripción de «Uno de tantos días en Saignon» (lugar del sur de Francia donde pasa sus vacaciones estivales), y a primera vista parece una suma de materiales desconectados entre sí, una libreta de apuntes que recopila odios y amores, sus intentos, sus autoexámenes, sus opiniones, algunos cuentos, poemas, ensayos, páginas políticas y confesiones personales. El título alude a que se trata del último libro de misceláneas que el autor espera publicar.

Con un acento más marcadamente autobiográfico que el de sus obras anteriores, Cortázar nos entrega un período de su existencia anudando textos de distintas épocas (así «Descripción de un combate», ya publicado en *Eco contemporáneo*, Buenos Aires, en 1963) y diferentes temas y objetivos, siempre centrados en la primera persona de su voz, que asoma en todas las páginas con neta rotundidad, ya seria, ya irónica, ya alegremente absurda, ya behaviorísticamente impersonal en algún cuento. Pero con una sólida relación de continuidad y profundización —en algunos aspectos— frente a toda su labor anterior.—RODOLFO A. BORELLO *(Colón, 1115. Godoy Cruz. MENDOZA, Argentina).*

UNA ESCENA DE «LA VIDA ES SUEÑO»

SU ORGANIZACIÓN DRAMÁTICA

I

Ante una obra considerada como hito en la literatura se pueden tomar dos posiciones. La primera es la del amplio y florido adjetivador que se deshace y licúa en elogios. La segunda es la torera del desplante, del aquí estoy yo, del «te abrí, te leí y te hundí». Las dos son posiciones desproporcionadas. No se trata de defender la postura del justo medio, ni siquiera la del eclecticismo. Cualquier mixtificación es perjudicial para el arte, pero también lo es el descompromiso. Debemos mirar la obra literaria desde nuestro punto de vista contemporáneo y hacia el punto de vista de su siglo o, lo que es igual, juzgarla *en su tiempo,* desde nuestro tiempo.

Un estudio total de *La vida es sueño* se sale actualmente de mi intención. Mi propósito es analizar sólo su comienzo, los versos iniciales que sirven para situar al espectador en la acción. Estas páginas van a girar tan sólo en torno de una parte muy pequeña, y filosóficamente insignificante, de la obra teatral de Pedro Calderón de la Barca. En esencia, mi estudio se basa en las líneas del texto calderoniano, que debo copiar para la mejor comprensión de lo que expongo.

PERSONAS (1)

ROSAURA, dama.	ASTOLFO, príncipe.
CLARÍN, gracioso.	ESTRELLA, infanta.
SEGISMUNDO, príncipe.	BASILIO, rey.
CLOTALDO, viejo.	Soldados, guardas, músicos.

---

(1) Sigo la edición publicada por Martín de Riquer (Barcelona, 1961). Como sabemos, *La vida es sueño* fue publicada por primera vez en *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón,* por su hermano José Calderón. Madrid, 1636.

La segunda edición fue impresa ese mismo año, en Zaragoza, en *Parte treynta de comedias famosas de varios autores.* Juan de Vera Tassis y Villarroel la publicó por tercera vez en la *Primera parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón.* Madrid, 1685.

De la primera edición no existen ejemplares en España. La más conocida en nuestro país es la de Juan Eugenio Hartzenbusch, en el tomo I de las *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Biblioteca de Autores Españoles, de Rivadeneyra. Madrid, 1848), a partir de la tercera edición.

Max Krenkel volvió a publicar *La vida es sueño* en Leipzig, el año 1881;

JORNADA PRIMERA (2)

Sale en lo alto de un monte ROSAURA en hábito de hombre de camino, y en representando los primeros versos, va bajando (3).

ROS. *Hipógrifo* (4) *violento*
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
desas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?
Quédate en este monte,
donde tengan los brutos su Faetonte;
que yo, sin más camino
que el que me dan las leyes del destino,
ciega y desesperada
bajaré la cabeza enmarañada (5)
de este monte eminente,
que arruga el sol el ceño de su frente (6).

---

y en Toronto, el año 1909, Milton A. Buchanan la editó de nuevo a partir de la primera edición e indicando las variantes que existen en las posteriores.

Martín de Riquer sigue el texto de Buchanan, moderniza la ortografía y se aparta cuando cree ver un error de impresión, indicándolo siempre que lo hace.

Luis Astrana Marín publicó las obras completas de Calderón. Sigue, en principio, la primera edición pero se acoge continuamente a las sugerencias de Vera y de Hartzenbusch. En realidad, utiliza las tres primeras ediciones y va eligiendo, cuando hay variantes, la que cree más acertada.

Como ya he dicho, sigo la edición de Martín de Riquer. He manejado también la versión de Hartzenbusch, a partir de la edición publicada por la Real Academia Española en 1868, y la de Astrana Marín. Indico las variantes que encuentro en las tres, así como los datos que proporciona Martín de Riquer sobre la segunda y la tercera ediciones, y la de Buchanan.

(2) Existe una acotación de Hartzenbusch: «A un lado monte fragoso y al otro una torre cuya planta baja sirve de prisión a Segismundo. La puerta, que da frente al espectador, está entreabierta. La acción empieza al amanecer.»

(3) En la segunda edición: «Suena ruido dentro, y sale Rosaura en hábito de hombre como que ha caído.» Hartzenbusch añade a su acotación: «tras ella viene Clarín», el cual, en realidad, no aparece hasta el verso veintitrés.

(4) Tanto Hartzenbusch como Astrana Marín mantienen *hipogrifo.* Martín de Riquer opina que el verso exige que la palabra se acentúe como esdrújula.

(5) En la segunda edición: *esperanza enmarañada.* En la tercera edición, Hartzenbusch y Astrana: *aspereza enmarañada.*

(6) Así en la segunda edición, de donde lo toma Martín de Riquer. En la primera: «que abrasa al sol el ceño de la frente», admitiéndolo Buchannan. La tercera edición y Hartzenbusch, dicen: «que arruga al sol el ceño de su frente». Martín de Riquer se apoya en los versos 1455 a 1458 del auto, *A tu prójimo como a ti,* que son:

... el lucero
del alba sigue a la noche
sobre el arrugado ceño
de aquel monte.

Mal, Polonia, recibes
a un extranjero, pues con sangre escribes
su entrada en tus arenas (7),
y apenas llega, cuando llega apenas (8).
Bien mi suerte lo dice;
mas ¿dónde halló piedad un infelice?

Sale CLARÍN, gracioso:

CLA. *Di dos y no me dejes*
en la posada a mí cuando te quejes;
que si dos hemos sido
los que de nuestra patria hemos salido
a probar aventuras,
dos (9) *los que entre desdichas y locuras*
aquí habemos llegado,
y dos los que del monte hemos rodado,
¿no es razón que yo sienta
meterme en el pesar y no en la cuenta?
ROS. *No quise darte parte* (10).
en mis quejas, Clarín, por no quitarte
llorando tu desvelo,
el derecho que tienes al consuelo (11).
Que tanto gusto había
en quejarse, un filósofo decía,
que, a trueco de quejarse,
habían las desdichas de buscarse.
CLA. *El filósofo era*
un borracho barbón: ¡oh quién le diera
más de mil bofetadas!
Quejárase después de muy bien dadas.
Mas ¿qué haremos señora,
a pie, solos, perdidos y a esta hora
en un desierto monte,
cuando se parte el sol a otro horizonte?
ROS. (12) *¡Quién ha visto sucesos tan extraños!*

---

(7) En la primera edición: *sus arenas.* Martín de Riquer prefiere el *tus* de las ediciones posteriores.

(8) Hartzenbusch y Astrana separan el vocablo: «y apenas llega cuando llega a penas».

(9) Astrana Marín sustituye *dos* por *de los.*

(10) En Hartzenbusch y en Astrana: «No te quiero dar parte».

(11) En Hartzenbusch y en Astrana: «el derecho que tienes tú al consuelo».

(12) En Astrana Marín cambian los versos, que siguen de este modo:

ROS. *¿Qué puedo responderte,*
Clarín, si compañera de tu suerte,
es fuerza que lo sea
de tus dudas también?
CLA. *¿Habrá quien crea*
sucesos tan extraños?
ROS. *Si allí la vista no padece engaños*
que hace la fantasía...

Mas si la vista no padece engaños
que hace la fantasía (13).
a la medrosa luz que aún tiene el día,
me parece que veo
un edificio.

CLA. *O miente mi deseo,*
o termino las señas.

ROS. (14) *Rústico nace entre desnudas peñas*
un palacio tan breve
que el sol (15) *apenas a mirar se atreve;*
con tan rudo artificio
la arquitectura está de su edificio,
que parece, a las plantas
de tantas rocas y de peñas tantas
que al sol tocan (16) *la lumbre,*
peñasco que ha rodado de la cumbre.

CLA.
Vámonos acercando;
que éste es mucho mirar, señora, cuando
es mejor que la gente
que habita en ella, generosamente
nos admita.

ROS. (17) *La puerta*
—mejor diré funesta boca— abierta
está (18) *y desde su centro*
nace la noche, pues la engendra dentro.

---

(13) En Hartzenbusch: «que os hace la fantasía».

(14) En Astrana Marín cambian los versos de este modo:

ROS. *Rústica yace entre elevadas penas*
una torre tan breve,
que, lince el sol, a verla no se atreve;
con tan rudo artificio...

(15) En Hartzenbusch: *al sol.*

(16) En la primera edición: *toca.* En la segunda: *hiere.* En la tercera, Hartzenbusch, Buchannan y Martín de Riquer: *tocan.*

(17) En Astrana Marín cambian los versos como sigue:

ROS. *La puerta*
(mejor diré funesta boca) abierta
está; y como se esconde
el sol, y a sus espacios no hay por dónde
la luz se comunique,
es fuerza que el temor se multiplique;
que deste rudo centro
nace la noche, pues se engendra dentro.

(18) Buen ejemplo de que las acotaciones de Hartzenbusch suelen estar equivocadas aparece aquí. Rosaura dice: «La puerta / —mejor diré funesta boca— abierta / está...» Pero, treinta versos más adelante, nuestro dramaturgo del siglo XIX indica: «Abrénse las hojas de la puerta.»

Suena ruido de cadenas:

CLA. *¡Qué es lo que escucho, cielo!*
ROS. *Inmóvil bulto soy de fuego y hielo.*
CLA.
¿Cadenita hay que suena?
Mátenme, si no es galeote en pena:
bien mi temor lo dice.

Hasta aquí, lo que para Hartzenbusch es la primera escena de *La vida es sueño*. La segunda comienza al decir Segismundo: «¡Ay mísero de mí y ay infelice!» Ahora bien, nosotros no podemos estar de acuerdo con Juan Eugenio de Hartzenbusch.

Dice Wolfrang Kayser que «según el uso predominante, el principio y el fin de una escena están determinados, respectivamente, por la entrada o salida de personajes, de modo que, dentro de la misma escena, hay en el escenario el mismo número de personas» (19).

La obra —y la primera escena— comienza con la salida de Rosaura. En la primera edición, Clarín sale después del verso veintidós. Siguiendo a Kayser, tenemos que afirmar que la escena cambia al entrar el nuevo personaje. Teatralmente, es absurdo que Clarín aparezca a la vez que Rosaura. Lo ideal es que salga a escena justo para escuchar a Rosaura decir «¿dónde halló piedad un infelice?». Un montaje que quisiera resaltar la tensión dramática, se llevaría a cabo de la siguiente forma:

ROS. ... *Mal, Polonia, recibes*
a un extranjero, pues, con sangre escribes
a su entrada en tus arenas,
y apenas llega, cuando llega apenas.

(Pausa. Entra CLARÍN haciendo gestos de dolor. Al oír las siguientes palabras de ROSAURA se yergue y escucha inmóvil):

ROS. *Bien mi suerte lo dice;*
mas ¿dónde halló piedad un infelice?
CLA. (Sorprendiendo a ROSAURA):
Di dos, y no me dejes
en la posada a mí cuando te quejes.

Si al principio aparece ese problema, también existe otro al final. Hartzenbusch corta la escena cuando Segismundo dice: «¡Ay mísero de mí y ay infelice!» Pero Segismundo no ha aparecido aún. Un comediógrafo moderno hubiera escrito:

Voz de SEGISMUNDO: *¡Ay mísero de mí y ay infelice!*

(19) WOLFRANG KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, página 222.

Es dudoso que pueda comenzarse una escena porque hable un personaje fuera del escenario. Sin embargo, yo he considerado que sí existe una nueva escena, debido a un análisis dramático de la situación.

II. Análisis de la primera escena

El autor nos anuncia la presencia de un personaje: Rosaura (que sabemos es una *dama*). Como más detalle, nos indica que va en hábito de hombre de camino.

Ya se ha insinuado una posible tendencia de la obra: el equívoco. Lo natural es que, si Rosaura es una dama, apareciera vestida como tal. Pero no es así. Debemos esperar, por lo tanto, que surja alguna confusión (20).

Aparece Rosaura más sorprendida y falta de ánimo que dolorida físicamente. Entre las rocas del monte, donde su caballo ha rodado por tierra, comienza a hablar denostando a la cabalgadura. Le llama

---

(20) Aparece, efectivamente, en la que Hartzenbusch considera IV escena de la primera jornada. «Este es mi hijo», dice Clotaldo. Y más abajo:

Fuera de que si ahora atiendo
a que dijo que a vengarse
viene de una agravio, hombre
que está agraviado, es infame.

En la escena VII (siempre según Hartzenbusch) le dice al rey Basilio que

... Este bello joven,
osado o inadvertido,
entró en la torre, señor,
adonde al Príncipe ha visto.

Rosaura explicará a su padre la verdad al final de la jornada.

Podrá decirse que la confusión existió cuando conoce a Segismundo, en la segunda escena de la obra. Pero el Príncipe ya entonces percibe algo de femenino, de atrayente:

Tu voz pudo enternecerme,
tu presencia suspenderme
y tu respeto turbarme.
. . . .
tú, sólo tú, has suspendido
la pasión a mis enojos,
la suspensión a mis ojos,
la admiración a mi oído.
Con cada vez que te veo
nueva admiración me das,
y cuanto te miro más
aún más mirarte deseo.
. . . .
Pero véate yo y muera,
que no sé, rendido ya,
si el verte muerte me da,
el no verte qué me diera.

metafóricamente *hipógrifo* (21), adjetivándolo de violento. Esta antítesis de Rocinante, por su propia razón maravillosa, pudo correr «parejas con el viento». La comparación es un tópico no demasiado agradecido que, por otro lado, nada aclara por no especificar la velocidad del viento. Rosaura le pregunta: «dónde [...] te desbocas, arrastras y despeñas?», a la vez que vuelve a atacarlo, diciendo de él que «es bruto sin instinto natural». Para poder comprender perfectamente el sentido de esta expresión, la ha precedido de estas otras: «rayo sin llama, pájaro sin matiz, pez sin escama». De modo que este animal, tan maravilloso que corre igual que el viento, este animal semejante a Pegaso nacido del tronco de Medusa, no es perfecto. Para serlo, necesitaría un complemento esencial. Ya no es que no sea un hipógrifo: ni siquiera es un bruto, un ser irracional. El complemento del bruto es el instinto natural, como el del pez es la escama, del pájaro es el matiz y del rayo la llama.

No parece que haya en estos versos un verdadero razonamiento sobre su significado. Ni la escama, ni el matiz, ni la llama, son esenciales para el pez, el pájaro y el rayo en la medida que lo es el instinto para el animal. Calderón no ha intentado más que crear un cierto

---

Rosaura también reacciona con un cierto tinte amoroso en sus palabras:

Con asombro de mirarte,
con admiración de oírte,
ni sé qué pueda decirte,
ni qué pueda preguntarte.

Para terminar con unos versos que, tras los *tú* respectivos, pueden resumirse en un *nosotros:*

hallo que las penas mías
para hacerlas tú alegrías
las hubiera recogido

Será en la décima escena de la tercera jornada cuando Rosaura explique a Segismundo:

Tres veces son las que ya
me admiras...
La primera me creíste
varón en la rigurosa
prisión, donde fue tu vida
de mis desdichas lisonja.

(21) Difícilmente puede encontrarse animal más fabuloso que el hipogrifo: mitad caballo y mitad grifo, con alas. Sobre todo si se tiene en cuenta que ya el grifo es un compuesto de águila —medio cuerpo arriba— y león —medio cuerpo abajo.

En el *Orlando furioso,* de LUDOVICO ARIOSTO, aparece un hipogrifo, propiedad de Atlante, que monta Rugiero. Tras muchas vicisitudes, el hipogrifo pasa a poder de Astolfo, Príncipe de Inglaterra, primo de Bradamante, de Orlando y de Reinaldo. Astolfo —con el mismo nombre que el Príncipe de Moscovia que había deshonrado a Rosaura cuando da comienzo *La vida es sueño*— corrió sobre su maravillosa montura por Egipto, Tierra Santa, los Infiernos, el Paraíso Terrenal y la Luna.

ambiente auditivo. El espectador, al principio de la escena, no está acostumbrado ni al acento ni al tono del actor. El autor dramático lo sabe, y no se esfuerza en introducir conceptos demasiado profundos, ni siquiera rigurosos.

Nuestro animal fantástico y mitológico resulta que no es sino algo despreciable, y Rosaura decide abandonarlo. Comienza a descender el resto del barranco, mientras dice:

Quédate en este monte
donde tengan los brutos su Faetonte (22).

Rosaura, pues, nos indica que está en su monte, y en ese monte, entre el «confuso laberinto / destas desnudas peñas» abandona a su caballería para bajar «la aspereza enmarañada / deste monte eminente», sin ninguna dirección predeterminada, entregados sus pasos al destino (23).

La tarde está declinando, el sol sólo llega a iluminar el alto ceño del monte. Nos imaginamos la escena con esa hermosa luz amarillenta que brilla en los berruecos del Guadarrama. Una luz que Calderón pudo muy bien admirar desde su mesa de trabajo madrileña.

Rosaura dirige luego sus palabras a Polonia, haciéndonos ver que en tal país se halla y que, en su «despeñarse» con el caballo, se ha herido:

Mal, Polonia, recibes
a un extranjero, pues con sangre escribes
su entrada en tus arenas.

En estas arenas podemos ver el teatro en que se va a desarrollar la acción de la obra. Una acción en parte sangrienta y curiosa, que precisa de las arenas de un circo para mostrarse. El *gran teatro del mundo,*

---

(22) Faetonte, como es sabido, era hijo de Clymene y de Apolo. Pidió a su padre que le dejara conducir un día el carro del Sol. Debido a su poca pericia como auriga, causó graves daños, por lo que Zeus lo precipitó en las aguas del Erídano. El caballo de Rosaura será el Faetonte de los brutos, de los irracionales.

(23) El destino es uno de los elementos que unen a Rosaura y a Segismundo. Toda la intriga de la obra gira alrededor de si Segismundo, sometido a prueba, conseguirá vencer al destino. Y ese mismo destino conduce a Rosaura hasta el monte polaco donde caerá del caballo y conocerá a Segismundo. Unidos por el destino, serán también por éste separados:

... Astolfo da
la mano luego a Rosaura,
. . . .
... Pues porque Estrella
no quede desconsolada
. . . .
dame la mano.

el gran circo del mundo, está también presente en esta obra calderoniana.

Todo sucederá en Polonia. La acción estará suficientemente alejada como para que el espectador no busque identificar a los protagonistas. Tal vez en esta *extrañación* pudiera verse un miedo a que se relacionen sus personajes con Felipe II y su hijo, el príncipe Don Carlos.

Con un fácil juego de palabras («y apenas llega cuando llega a penas»), al que sigue una corta pausa, acaba la escena.

III. Análisis de la segunda escena

Entra Clarín, gracioso. Rosaura nos descubre con sus palabras que ella era presa de preocupación ya antes de caerse del caballo: «¿dónde halló piedad un infelice?». Clarín protesta porque, en su lamento, Rosaura lo olvida. Clarín salió de su patria acompañándola, y son «dos los que del monte hemos rodado» (24). Rosaura, en su respuesta, hace uso de un oxímoron, más de concepto que de forma:

Que tanto gusto había
en quejarse, un filósofo decía,
que, a trueco de quejarse,
habían las desdichas de buscarse.

---

(24) En el fondo, Clarín lo que demuestra es su egoísmo Normalmente, la relación entre *protagonista* y *gracioso* suele marcar la diferencia de clase social, siendo el segundo (del que buen ejemplo pudiera ser Sancho Panza, que tiene mucho de pícaro), en la mayoría de los casos, el contrapunto de sentido común (común en los dos sentidos). Pero en *La vida es sueño* esto no es así. La relación existe a muy distinto nivel. Clarín es un ser cobarde, egoísta y traicionero. Es un hombre real —no sé si digno de desprecio o de conmiseración, pero real— y no un ente literario ni filosófico como es, en gran parte, Segismundo. Clarín huye del compromiso y procura acudir allí donde más puede ganar. En Moscovia no podía conseguir nada, por eso se decide a acompañar a Rosaura en su viaje a Polonia. Allí ve la ocasión de su vida uniéndose a Segismundo, pero no interviene en la fase decisiva de la batalla. Se independiza claramente, aunque sin querer jugarse nada. Por eso muere:

¡La libertad y el rey vivan!
Vivan muy enhorabuena;
que a mí nada me da pena
como en cuenta me reciban,
que yo, apartado este día
en tan grande confusión,
haga el papel de Nerón,
que de nada se dolía.
Si bien me quiero doler
de algo y ha de ser de mí,
escondido desde aquí
toda la fiesta he de ver.
El sitio es oscuro y fuerte,
entre estas peñas...

Tras un juego entre filosófico y cómico, Clarín pregunta qué van a hacer solos, perdidos y a esta hora, «en un desierto monte, / cuando se parte el sol a otro horizonte». El culto a la efectividad está siempre presente en las intervenciones del gracioso.

Rosaura se extraña (25). No sabemos muy bien de qué. Suponemos que no será de la puesta de sol. El hecho de que su caballo se hubiera desbocado, fue una mala suerte, pero no parece que fuera algo asombroso (por lo menos, al espectador no se le ha dicho nada) ni digno de mayor atención, aunque sí de preocupación. Una preocupación que sólo se aprecia levemente en la dama, quizá porque bastantes cuitas tenía ya antes de caer de su montura. Ese estado de ánimo debe de ser el causante de que abandone al animal sin comprobar si aún es útil para la marcha, y prefiera quedarse, sola con Clarín, «a esta hora en un desierto monte». Por cierto, del caballo de Clarín no se nos ha dicho nada. Pero todo esto no son más que elementos sin importancia para componer el *supuesto teatral,* imprescindible para ver la obra. Y lo componen junto a algo que sí es como para exclamar «¡quién ha

---

Tras esta burla de los ideales por los que van a morir numerosos soldados, Clarín comprenderá, demasiado tarde, su error:

Soy un hombre desdichado
que por quererme guardar
de la muerte, la busqué.

Dice Angel Valbuena Prat que «a través de toda la comedia de Calderón se perfilan dos estilos: uno, en que se estiliza el costumbrismo de Lope, se condensan sus acciones diversificadas, se redondea la forma, se unifica el plan; otro, en que a los elementos de esta misma fase se anteponen la concepción poética o filosófica del drama, la riqueza decorativa, la tendencia liricomusical. Los dos ejemplos culminantes son: del primer estilo, *El alcalde de Zalamea;* del segundo, *La vida es sueño.*» El segundo estilo de Calderón, que podemos llamar idealista, conduce a un plano de irrealidad y, especialmente, al amplio dominio del concepto.

La tipicidad lograda por Calderón en Clarín, su cualidad de parecerse a sí mismo en todos los momentos de la acción, me hacen ver en él la posibilidad de otra obra teatral. Calderón, a causa de las características que adopta en este segundo estilo, desperdicia un personaje dramático tal vez de mayor altura teatral que el mismo Segismundo, y desde luego de muchísimo más interés humano. *La vida es sueño* trasciende lo humano hacia la abstracción. Clarín es un personaje que siempre permanece con los pies en el suelo.

(25) En la edición de Astrana, no es Rosaura quien se extraña, sino Clarín. No creo que eso pueda ser acertado. No se compenetran tanto ambos personajes como para que puedan ver y pensar lo mismo a la vez, y hablen conjuntamente, como los sobrinos de Donald, el célebre personaje de Walt Disney. Por otro lado, Clarín no piensa por sí mismo hasta el segundo acto, para unirse a Segismundo; mientras, actúa y habla siempre a remolque de su oponente. Por eso, Rosaura nunca puede decir:

¿Qué puedo responderte,
Clarín, si compañera de tu muerte,
es fuerza que lo sea
de tus dudas también?

Rosaura es independiente y no acompaña a nadie.

visto sucesos tan extraños!»: la casualidad del accidente de Rosaura, cerca de la torre donde vive Segismundo, cuidado por el padre de nuestra dama, y el momento en que esto se produce. De no ser ese día precisamente, su desgracia la hubiera conducido a la muerte y no habría encontrado al hombre que la deshonró: Astolfo, con quien al final de la obra se casará (ay, absurdos del honor) cuando está enamorada de otro hombre.

Pero el caso es que Rosaura muestra extrañeza; insiste sobre la hora («a la medrosa luz que aún tiene el día») y dice: «me parece que veo / un edificio». Clarín tiene tanto miedo, anhela de tal forma su seguridad personal, que teme que el edificio, también visto por él, sólo sea un espejismo ocasionado por el propio deseo. Rosaura no le presta atención, y describe minuciosamente la torre situada entre rocas. Las nuevas intervenciones de Clarín no hace sino confirmar su ánimo medroso y su egoísta deseo de fácil comodidad. Rosaura avanza unos pasos; ya está más cerca y alcanza mejor los detalles. Ve que la puerta está abierta y que el interior está oscuro («... desde su centro / nace la noche pues la engendra dentro»).

Termina la escena, con la sorpresa amedrentada de Clarín y el miedo, aunque decidido a la defensa, de Rosaura, al oír el ruido que parece provocado por unas cadenas. Rosaura expresa un temor que no es pusilánime con la hermosísima frase «inmóvil bulto soy de fuego y hielo», donde un nuevo oxímoron explica acertadamente la lucha interior de la animosa dama.

El último verso de la escena pertenece a Clarín: «bien mi temor lo dice», y dará pie para la rima del primero de la tercera escena: «¡ay mísero de mí y ay infelice». Por segunda vez aparece, pues, la rima *infelice / dice*. Además, los versos que originan la expresión *infelice*, adjetivo que une a Rosaura con Segismundo, son muy semejantes: «Bien mi suerte lo dice» (v. 21) y «bien mi temor lo dice» (v. 77).

IV. Aproximación al primer monólogo de Segismundo

Ya hemos visto que no puede negarse cierta dificultad en considerar una nueva escena a partir del momento en que se oye la voz de Segismundo. Al referirme a esto, dije que si considero una nueva escena se debe a un estudio dramático de la situación.

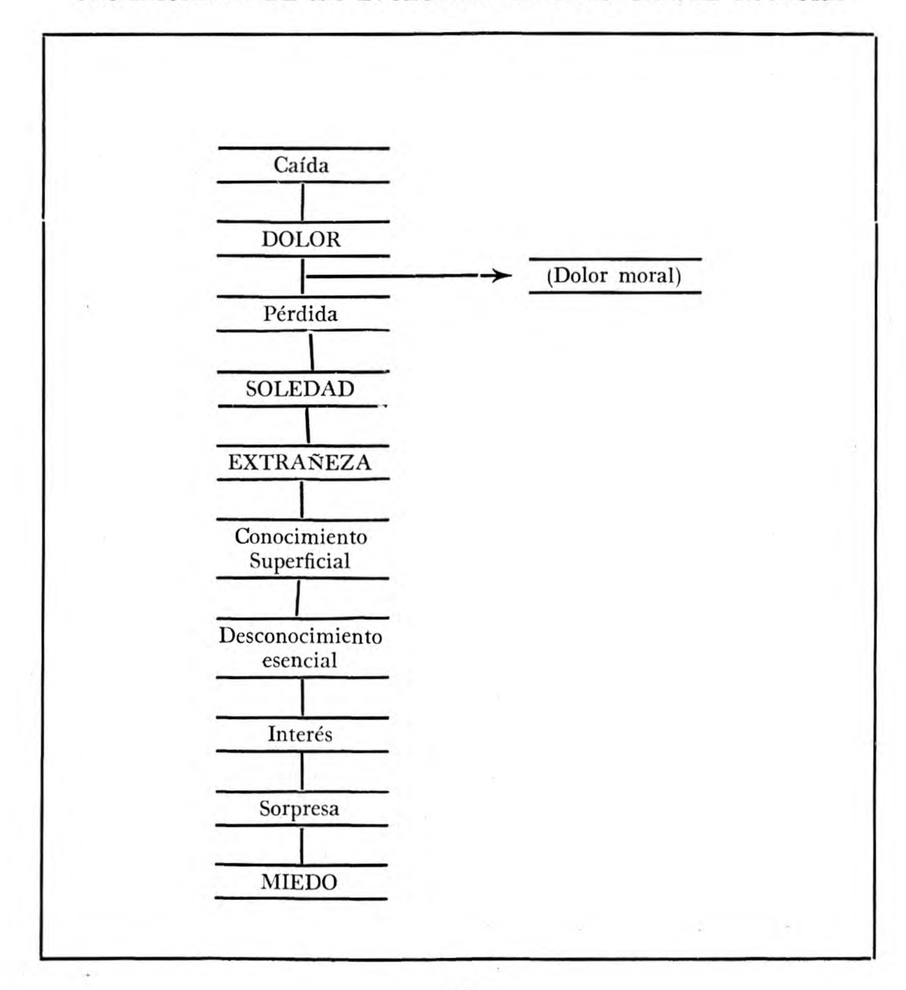
Repasemos cómo va transcurriendo la obra. Rosaura nos ha explicado cuál es la causa inmediata de su aparición en escena (la causa mediata es su deseo de desagraviarse): la caída del caballo. Esta caída le ha producido dolor. (Entra en escena Clarín.) El dolor físico le re-

cuerda que sufre un dolor moral. Clarín interrumpe el monólogo: son dos los que sufren físicamente. Clarín evita que Rosaura se remonte a alturas filosóficas. El dolor físico a él no le recuerda daño moral, sino que le provoca la conciencia de otro hecho físico: están solos, perdidos, y va a llegar la noche. Ambos se extrañan; de la extrañeza se deriva el conocimiento, por eso descubren un edificio. Avanzan hacia la construcción, hacia lo desconocido, y lo desconocido produce interés y, en seguida, nerviosismo y miedo. En ese preciso instante se oye la voz de Segismundo.

Por lo tanto, existe dramáticamente una nueva escena que esas cadenas ruidosas empiezan a anunciar.

El *climax* de la situación ha ido creciendo de manera continua e hilvanándose perfectamente todos sus elementos. Podemos trasladarlo a un gráfico, del siguiente modo:

ORGANIGRAMA DE LA EVOLUCION SENTIMENTAL DE ROSAURA



Al notar la presencia de alguien que se anuncia por un ruido de cadenas y que grita: «¡Ay mísero de mí y ay infelice!», Rosaura y Clarín tienen miedo. Debe tenerse en cuenta que, al no estar Segismundo en escena, su lamento impresiona doblemente a los personajes y al espectador, ya que sigue el verso de Clarín «bien mi temor lo dice». En una representación de la obra que explote todos los efectos posibles, el hacer dudar por unos momentos de si quien se lamenta es un tercer personaje, situado fuera de la escena, o es el propio *temor,* en un desdoblamiento de la personalidad del gracioso, resulta un elemento imprescindible.

Veamos los efectos que la voz de Segismundo produce en los dos personajes presentes en el escenario. Rosaura propone la huida, pero Clarín (¡oh milagro!) se opone:

... yo aún no tengo
ánimo para huir, cuando a eso vengo.

Y se opone porque —y esto me reafirma en la suposición antes hecha de que Clarín acompaña a Rosaura por propia conveniencia— no tiene fuerzas ni lugar para huir. Rosaura se conforma, da por buena la razón de su acompañante:

Pues huir no podemos
desde aquí sus desdichas escuchemos.

Y acaba de describir lo que ve en la puerta de la torre, para terminar con el verso: «Sepamos lo que dice», que da paso de nuevo a «¡Ay mísero de mí y ay infelice!», registrándose por tercera vez la rima *dice / infelice.*

¿Por qué repite Segismundo la misma frase? Aquí existe un problema seguramente considerado por Calderón al escribir la obra. Se están produciendo dos acciones simultáneas. Por un lado, Segismundo comienza su parlamento. Por otro, Rosaura y Clarín reaccionan ante la sorpresa causada por la voz. Las dos acciones eran necesarias, por lo que ninguna podía suprimirse. Las dos importaban, por lo que no podían realizarse a la vez en el escenario, forma más real de llevarlas a cabo, pero que las hace imposibles de aprehender totalmente por el espectador. Calderón necesita *parar el tiempo.* La sorpresa de Rosaura y Clarín se realiza con mucha más rapidez que su narración. Para lograr que llegue al público, Calderón hace que Segismundo repita su frase. Luego, lo adorna más teatralmente, sacando a Segismundo al escenario y causando otra sorpresa: «Descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles», y —según reza la segunda edición—

la cadena «la lleva en el pie de modo que pueda ponerse en pie y andar a su tiempo; todo lo dice sentado en el suelo».

Por todo ello, se explica que Calderón no dejara claro cómo los espectadores no habían visto ya a Segismundo, si la puerta estaba abierta. Hartzenbusch no supo arreglar un problema que el poeta clásico, mejor dramaturgo que él, no logró vencer tampoco.

V. El teatro

He tenido muy presente la opinión de Wolfrang Kayser: «En la interpretación del drama se corre siempre el peligro de que los historiadores de la literatura hagan filosofía libresca y, alucinados por la palabra legible, olviden que un drama tiene como fin el ser representado, y sólo en la representación recibe vida completa».

Viene a mi memoria ahora una conferencia que dio José Ortega y Gasset—publicada por la colección «El Arquero»—primero en Lisboa, luego en el Ateneo madrileño. Ortega describía el teatro como un edificio que la arquitectura organiza con una finalidad. Naturalmente, el autor está considerando un teatro tal como lo conocemos nosotros, pero para lo que persigue, es igual que hablarnos de un corral de comedias, un circo o cualquier otro lugar donde pueda representarse. Basta contemplar un instante un teatro «para que salte a la vista que el espacio acotado, el *dentro,* está dividido en dos: la sala, donde va a estar el público, y el escenario, donde van a estar los actores [...]. El espacio *sala* está dispuesto para que unos seres humanos—los que integran el público—estén sentados y, por tanto, sin hacer nada más que ver. En cambio, la *escena* es un espacio vacío, a fin de que en ella se muevan otros seres humanos que no están quietos como el público, sino activos, tan activos que se llaman actores. Pero lo curioso es que todo lo que los actores hacen en escena lo hacen delante del público, y cuando el público se va, ellos se van también. Es decir, que todo lo que hacen lo hacen para que el público lo vea».

Ortega y Gasset abunda en la opinión de Kayser. «Siempre habrán oído decir, desde la escuela, que el teatro es un género literario.» Pero «lo literario se compone sólo de palabras—es prosa o verso, y nada más—. El teatro no es sólo prosa o verso [...], no es una realidad que, como la pura palabra, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro no sólo oímos sino que, más aún y antes de oír, vemos. Vemos a los actores moverse, gesticular; vemos sus disfraces; vemos las decoraciones. Desde ese fondo de visiones, emergiendo de él, nos llega la

palabra como dicha con un determinado gesto, con un preciso disfraz y desde un lugar pintado».

Es evidente que una obra de teatro debemos siempre leerla sin olvidar esa condición básica: que está escrita para la representación, para vivir sobre un escenario.

VI. La escenificación

Sólo en virtud de la realización del texto literario podremos comprender la obra en su totalidad. Veamos, pues, la situación en que se mueven los personajes de este principio de *La vida es sueño.*

Estamos en Polonia. Rosaura viene de más al norte, de Moscovia, y marcha en dirección Sudoeste, puesto que en la quinta escena (según Hartzenbusch) de la segunda jornada se dice:

Cayó del balcón al mar:
¡Vive Dios que pudo ser!

En 1470, Polonia era ya poseedora de Pomerania y de la desembocadura del Vístula. Por lo tanto, disponía de amplias costas. La corte se instaló en Varsovia en 1569, con Segismundo Augusto, pero Calderón no tiene por qué referirse a ninguna capital o época en concreto. En el siglo XVII mantenía Polonia guerras con Rusia y Suecia, pero sus pérdidas territoriales eran por el Este.

Al levantarse el telón vemos, pues, un territorio perteneciente a Polonia. Es una zona áspera. El decorado puede representar (y representaba en tiempos de Calderón) un monte, practicable por detrás para que Rosaura pueda aparecer en su cima. Naturalmente, Clarín debe entrar por donde lo hizo Rosaura. El monte da el aspecto de ser eminente, desértico y sumamente rocoso.

Al otro lado del escenario, naciendo de las rocas, figura una burda torre con amplia puerta que, para la representación teatral y falseando el texto calderoniano, está entreabierta y luego se abre ¿sola? del todo.

Eso es lo que ve el espectador, situado enfrente del escenario. Rosaura aparece en el monte, pregunta al caballo dónde la llevaba:

al confuso laberinto
destas desnudas peñas

Le dice que se quede «en este monte», y ella bajará «la cabeza enmarañada / deste monte eminente». Clarín le recordará que son «dos los

que del monte hemos rodado», y le pregunta qué harán «en un desierto monte».

Ya recordamos la explicación de Rosaura:

> *a la medrosa luz que aún tiene el día,*
> *me parece que veo*
> *un edificio*

También sabemos cómo lo describe:

> *Rústico nace entre desnudas peñas*
> *un palacio tan breve,*
> *que al sol apenas a mirar se atreve:*
> *con tan rudo artificio*
> *la arquitectura está de su edificio,*
> *que parece, a las plantas*
> *de tantas rocas y de peñas tantas*
> *que el sol tocan la lumbre,*
> *peñasco que ha rodado de la cumbre.*

Aún añade que en ese edificio «la puerta [...] abierta está».

Pero el espectador ya sabe todo eso: lo está viendo. El autor no hace más que retardar la acción al describir —con hermosas palabras, eso sí— lo que el decorador ha construido. Con todo respeto para Calderón dramaturgo, esto no es teatral, no está escrito pensando en la escena ni en el espectador. Es literario.

VII. El pre-cinema

En ocasiones, el escritor puede llegar a topar con las paredes de la lengua. La lengua es como una ciudad amurallada (no en cuanto sistema, sino en cuanto medio). Cuando estamos en el centro, no vemos sus límites, pero, según nos acercamos al exterior, observamos cómo nuestra libertad está coartada. El escritor puede encontrarse con las limitaciones de la lengua. Entonces ya no piensa su pensamiento, sino lo que ve.

Aquellos autores literarios que hayan llegado al límite de las posibilidades que la lengua pueda ofrecerles, aquellos autores literarios en cuyas obras se nota un continuo rebotar estilístico contra las paredes de la lengua, ésos son también los creadores del cine. Y lo son, no por-

que lo realizaran o lo inventaran, sino porque, inconscientemente, lo intuyeron, sintieron su necesidad.

Naturalmente, los autores anteriores a 1850 no podrían nunca haber usado una forma de lenguaje como el cinematográfico, porque hubiese sido incomprensible no sólo para sus espectadores, sino incluso para ellos mismos. La misma necesidad de expresión y de comunicación que siente el artista, le obliga a utilizar métodos asequibles para su público. Todo lo cual no permite negar una oscura intuición, aunque desconociesen los precedentes directos del cine: sombras chinescas, linterna mágica, etc., puesto que la relación podría establecerse a una altura diferente, de línea mucho más de descubrimiento intelectual y expresivo que de realización visual.

Estas observaciones han dado lugar a la creación por parte de dos críticos franceses: Etienne Fuzellier y Paul Leglise, de lo que ellos llaman *pre-cinema,* cuya justificación puede hacerse con las siguientes frases, extraídas de uno de sus libros (26): «Los cineastas pueden encontrar la prueba de que su arte, en sus principios más profundos, es bastante anterior a los instrumentos y a las técnicas que le han dado vida material, que cuenta con precursores ilustres a quienes les faltó una cámara para ser grandes genios del cine, pero a quienes no les faltó más que eso» (27).

En el principio de *La vida es sueño* veo yo un fenómeno de precinema, de literatura cinematográfica. Calderón construye sus primeras escenas imaginando la impresión que en el espectador produciría la aparición paulatina y encadenada de la situación geográfica.

Volvamos al organigrama que tracé páginas atrás sobre el *climax* de las escenas estudiadas. A cada momento corresponde la descripción de un lugar o una mayor cantidad de datos sobre él. Es decir, que cuando Rosaura siente dolor y rabia, sólo sabemos que está en un «confuso laberinto destas desnudas peñas», en un monte que es «eminente» y de «cabeza enmarañada». Cuando Clarín le hace reparar que están los dos solos, vemos que el monte es «desierto» hasta un horizonte que ya deja el sol. Ante su extrañeza, comienza a verse «un edificio», el cual llegan a describir. Al aumentar su interés, aprecian que «la puerta [...] abierta está» y, por fin, el hecho de descubrir a Segismundo los hace presas del miedo.

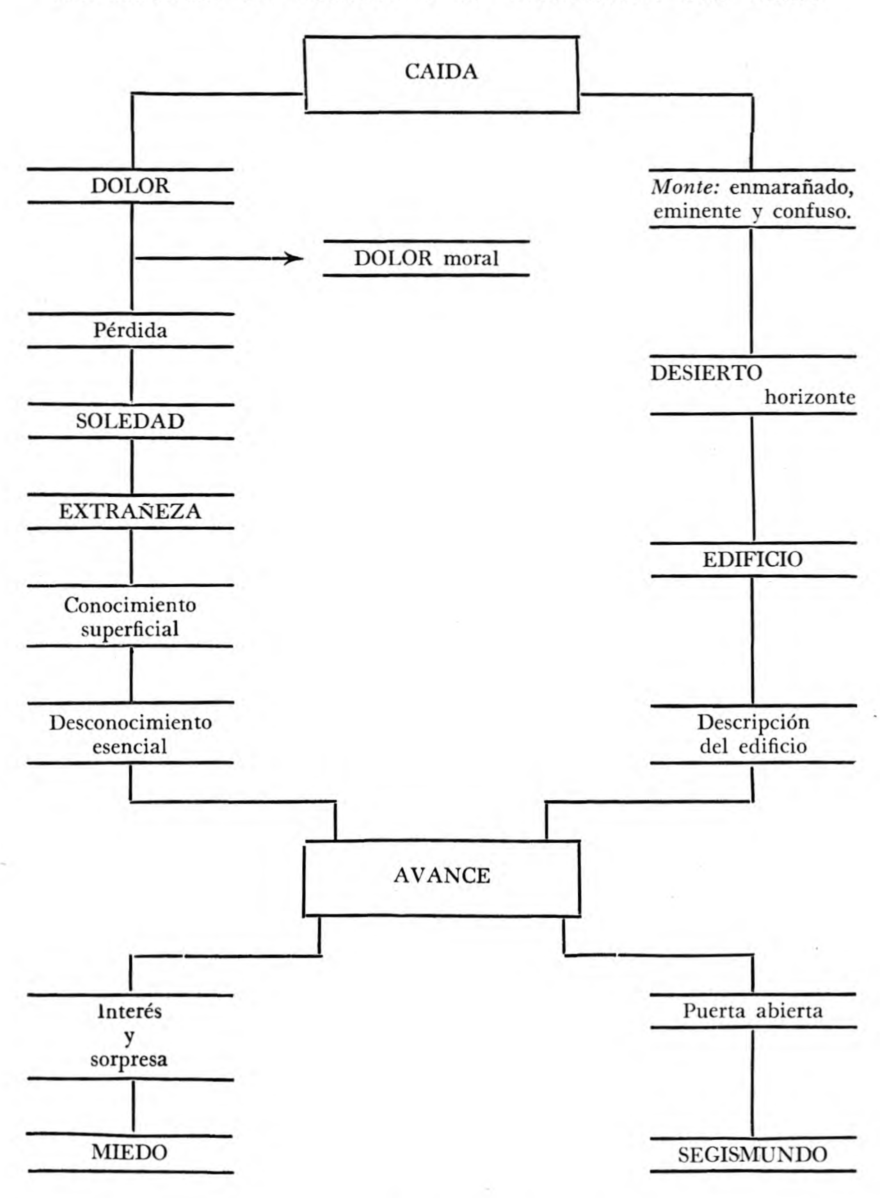
---

(26) FUZELLIER, ETIENNE: *Cinéma et littérature.*

(27) En España han llevado a cabo estudios de este tipo Joaquín de Entrambasaguas y Alonso Zamora Vicente, adelantándose incluso a los citados críticos franceses. Ultimamente, Manuel Alvar ha publicado un interesante estudio sobre la construcción cinematográfica en la actual novela española.

Sobre la base de estas referencias coincidentes es, pues, posible establecer un nuevo cuadro que recoja en la forma que sigue la correspondencia señalada:

ORGANIGRAMA DE LA CORRESPONDENCIA ENTRE LA EVOLUCION SENTIMENTAL DE ROSAURA Y SU APRECIACION DEL MEDIO



Sólo el cine —o un montaje teatral de influencia cinematográfica— puede expresar propia y fielmente la intención del dramaturgo autor de *La vida es sueño*. Cerremos los ojos e imaginemos la grandiosidad

de la imagen (un *zoom* muy lento que pasara de un *plano medio* o *americano* a un *plano general,* acompañado de un aumento de volumen en la música) que sustituyera estos versos dichos por Clarín:

Mas ¿qué haremos, señora,
a pie, solos, perdidos y a esta hora
en un desierto monte,
cuando se parte el sol a otro horizonte?

La intención instintivamente cinematográfica de Calderón, aún me parece más evidente en lo que respecta al tiempo. Decía más arriba que Calderón necesita parar el tiempo. Y el único arte —aparte de la música— puramente del tiempo es el cine. Pero, además, el cine puede suspender la acción en el tiempo. El cine consigue romper las velocidades constantes, las relaciones constantes entre varios objetos en movimiento. «El cine divide y multiplica un ritmo considerado como indivisible y no operable», dice Rudolf Arnheim. Así podemos variar la velocidad de los actos, su sucesión; detenernos sobre una expresión importante o solamente apuntarla. Pero todo ello sobre el objeto mismo y sin que él cambie para nada su ritmo natural de vida. Unicamente el cine podría expresarnos toda la calidad dramática que precede al monólogo de Segismundo.

VIII.

He procurado analizar estas escenas del comienzo de *La vida es sueño* sin dejarme llevar por consideraciones míticas de ninguna clase. Creo haber respetado la idea y el texto de Pedro Calderón en su integridad, y ateniéndome siempre a que se trata de una obra destinada a «ponerse de pie» sobre unas tablas escénicas.

Mi trabajo podría también considerarse como un borrador para el comienzo de una adaptación cinematográfica. Puede considerarse muchas cosas este trabajo. Pero sólo es una: prospección destinada al mejor entendimiento de la obra teatral *La vida es sueño,* de don Pedro Calderón de la Barca.—Jorge Urrutia *(Rodón, 12. MADRID).*

LA VISION RESPONSABLE

En mayo de 1968 se terminó de imprimir un libro claro y exigente, de blanca cubierta y título en rojo: los *Nuevos ensayos de Filosofía,* de Julián Marías. Incluye artículos cortos, conferencias dichas en varias ocasiones, el discurso de ingreso del autor en la Real Academia Española. Aunque algunos trabajos no tienen fecha, todos parecen escritos entre 1963 y 1968. Los antecedentes, desde luego, están en la obra anterior de Marías. Tengo la casi seguridad de que ciertos títulos fueron proyectados hace muchos años porque su tratamiento se insinuaba en la *Introducción a la Filosofía* o en *La estructura social.* No hay ninguno que no sea de fácil lectura ni que deje de tener ese tratamiento de apariencia fácil al que Marías nos tiene acostumbrados. Pueden ser leídos y hasta parcialmente asimilados por aficoinados a las novelas menos complejas en su urdimbre; pero si se hace con ellos otra cosa, si se trabajan, se repasan y se meditan, entonces nos muestran su verdadero anverso: el de la dificultad y la resistencia que ofrece lo que late siempre bajo la capa geológica. Una fina advertencia en el comienzo nos propone esta singular aventura: la cita de Ortega que se refiere a los lectores «sin prisa».

A nadie puede escapársele que la reseña de un libro así escrito es muy difícil. Siempre pasa lo mismo con el pensamiento en que coinciden misteriosamente la expresión y lo expresado: decir lo mismo con otras palabras ya es decir otra cosa. Un resumen puede muy bien convertirse en una reducción y de lo que se trata precisamente es de dar cuenta de una filosofía en la que se ensaya la hazaña de no descomponer las cosas en sus elementos, en hacerlas aparecer ante nuestros ojos en su ingenuo y previo haber, en la intimidad de su ser y en la perspectiva de sus privilegiadas funciones posibles. Eludiendo estas cuestiones, haré el esfuerzo por contar lo que se hace en este libro.

FILOSOFÍA Y DRAMA

En el ensayo número uno recoge Marías una intervención suya hecha en un Congreso Internacional de Filosofía. Desde la segunda línea se nos propone el tema: la argumentación filosófica. Pero Marías no se contenta con enfrentarlo. Antes lo justifica: si se va a tratar de la argumentación filosófica, ello se debe a alguna razón que hay que te-

ner en cuenta porque está en el subsuelo de lo que se va a discutir. Y lo que está en el subsuelo es un cierto descontento de la filosofía consigo misma o de los filósofos con la filosofía o de éstos consigo mismos o con sus colegas de profesión. Como el diálogo es una necesidad intrínseca de la vida humana, cuando se entorpece o falla todos nos sentimos incómodos. Y algo pasa en el mundo de la especulación filosófica que sus resortes no parecen funcionar con la holgura y la alegría con que funcionaban en el siglo XVII. Sin embargo, estamos en una era de creciente publicación filosófica. Hay libros, revistas, debates, cátedras y como si éste fuera poco también hay público. Los que hoy se entregan al oficio del pensamiento tienen o pueden esperar sus compensaciones sociales, la vida asegurada, bibliotecas excelentes para trabajar y técnicas muy depuradas para realizar sus investigaciones. Pero las reseñas críticas de los libros filosóficos «son con frecuencia superficiales o enteramente desorientadas»; el orden de las importancias no se establece y cuando esto se hace juegan en la decisión barajas que no son estrictamente filosóficas. Además, la publicación de las obras inéditas de Husserl y Ortega no «ha tenido las consecuencias intelectuales que se podrían esperar». Alguna vez habrá que preguntarse con toda radicalidad por qué ha sido éste. No hay estudios suficientes sobre lo que se ha publicado de Ortega después de su muerte. Salvo los artículos del propio Marías, ¿qué ha ocurrido con un libro tan denso, tan inquietante, tan difícil como *La idea de principio en Leibniz y los fundamentos de la filosofía deductiva*? Se ha hecho en torno a él un extraño silencio, como si casi nadie se atreviera a escalarlo y dar cuenta de la altura a la que se llega en él. Desde luego: la dificultad de la obra de Ortega se ha puesto en evidencia después de su muerte. Es verdad que sus ideas eran claras y distintas; pero apropiarse de su modo de pensar resulta una de las faenas más fatigosas que se pueden emprender aunque ella —a cambio del trabajo penoso— aporte luces, firmezas y lo que luces y firmezas traen consigo: vida a la altura del tiempo que se vive y —la redundancia es expresa— *auténtica autenticidad*. Ya es hora de que a Husserl y a Ortega les nazcan minuciosos comentadores.

A consecuencia de todo esto —que podría llamarse un alza de la filosofía en el mercado y una cierta baja en la vocación filosófica propiamente dicha— se produce un desencuentro entre los cultivadores de la filosofía. Marías aclara que lo grave del desencuentro no es el desacuerdo: éste siempre es fecundo cuando es verdadero desacuerdo. Toda la historia de la filosofía es un inmenso desacuerdo sobre la base de profundos acuerdos: las distintas perspectivas ensayadas, el amor a la verdad, la dedicación de los filósofos, las mutuas exageraciones corregidas por cada óptica acompañante. Para que haya efectivo diálogo y

no mero intercambio de sorderas o vanidades es menester algo previo: la inserción de cada palabra o de cada argumento en el sistema del que proviene y del cual forma parte intrínseca, así como de la situación de la que cada pensamiento emerge.

Marías no se cansa de repetir lo que siempre supo la filosofía: el pensamiento, o es inevitable o no es pensamiento. Desde la *Introducción a la Filosofía* nos lo está repitiendo: si el poeta o el dramaturgo no tienen que responder necesariamente a la pregunta de por qué hacen lo que hacen, la filosofía es precisamente eso: la ocupación radical que se emprende cuando no se sabe qué hacer —Ortega la llamó «ortopedia de la creencia facturada»—: una navegación que se inicia a la fuerza cuando se está en la incertidumbre y no se quiere seguir en ella.

El desencuentro existente en la actualidad entre los cultivadores de la filosofía podría remediarse algo si se medita en esto. En primer lugar, el espíritu de toda argumentación ha de ser el del alumbramiento de la verdad. El verdadero diálogo no es el del sofista ni el del escolástico. Lo importante no es «persuadir» ni «disputar»: lo importante es descubrir lo que está cubierto, alumbrar la verdad. Repárese en lo que está bajo esta afirmación: Marías es perspectivista y por lo mismo no es relativista. Cree en la posibilidad del acceso a la certidumbre, no por la vida del razonamiento abstracto sino por la de la narración filosófica. Por eso nos cuenta de nuevo su interpretación del pensamiento platónico, ya referida en la *Historia* y en la *Biografía de la Filosofía*. Para Platón, la definición es la base del acuerdo previo, el supuesto común del que se parte para aprehender la realidad mediante un mito que no se parece al prefilosófico, que tampoco es una alegoría y que viene a ser con respecto a la filosofía contemporánea un antecedente de la razón vital. Salvadas las distancias, Platón utiliza el mito como Ortega utiliza las metáforas. En el mito aparece *cómo* es la realidad y todo *cómo* supone escenario, personajes, algo que pasa y algo que se hace en vista de lo que pasa, esto es, pretensión.

Podrían acercarse más, comprenderse mejor los que hacen filosofía en el mundo si apareciera en sus indagaciones la situación de la que parten. Todo problema estudiado podrá ser tal vez el problema de una generación, de una sociedad o de varias sociedades, pero si es pensado lo es porque complica una vida: la del pensador que lo medita, que, para seguir viviendo necesita formulárselo con claridad e intentar resolverlo. Hay que ver eso y también el blanco al que se dirige la flecha: porque si el pensador es un hombre de carne y hueso, tiene una edad, pertenece a una raza histórica, se inserta de manera especial en una sociedad, cuando escribe o habla pretende algo y realiza su pretensión

en una forma determinada, ya sea valiéndose de tecnicismos o acudiendo a la palabra llana.

Este es el método filosófico que trae infartados los otros métodos. Gracias a él se puede transmigrar, no sólo al primer sentido del discurso filosófico, sino a lo que comunica sentido precisamente a ese sentido: el otro yo del que han brotado las ideas distintas de las nuestras y al cual hay que trasladarse precisamente para hacer estancia en las propias creencias y reconocerlas previamente. Ver realmente en el otro un yo, es tal vez el acto filosófico propiamente dicho.

Situación de la filosofía

De hablarnos de la estructura dramática de la filosofía, pasa Marías a una consideración breve sobre la situación actual de esa disciplina. Busca dar una impresión rápida, casi fisiognómica. Aunque no lo dice, recuerda el postulado orteguiano que cito de memoria: la ética del deber ha de perfeccionarse con la del entusiasmo. Marías confiesa no entusiasmarse ante el volumen de la producción filosófica contemporánea. Primero, porque algunos hallazgos de la tercera y cuarta décadas de este siglo parecen no superados, no dados por inservibles después de experimentarse, sino más bien olvidados o desconocidos. Segundo, porque ciertos temas, precisamente los más difíciles, los que están debajo de los demás, dejan de ser tratados y planteados ya que corren el riesgo de no ser resueltos. Tercero, porque parece que sigue ocurriendo lo que ocurrió —en este momento a otros niveles y dentro de otros campos— en el interior de la Iglesia a partir de 1939: se registró entonces una invasión del escolasticismo, como se registra ahora una invasión de otros *ismos,* que no ha dejado mucha huella en la historia de la filosofía. Y Marías duda de que mucho de lo que hoy se hace cuente en el futuro. El trabajo soterrado de la dirección emprendida por la obra inédita de Husserl y de Ortega constituye el *punto de partida* «fecundo y promisor». Este artículo termina con esta frase sibilina: «nada me extrañaría que, precisamente en estos años, estuviera la filosofía logrando ver las cosas de un amanera nueva».

La Metafísica

Habíamos quedado en que Marías estaba descontento de los encuentros internacionales porque en ellos no se transparentaba lo suficiente lo que sus colegas «querían decir». Y en que proponía para resolver ese problema que todos pensaran en sus respectivos puntos

de partida, que eran ni más ni menos que sus vidas. En aquel trabajo se insinuaba también la preocupación del autor por los géneros literarios, por la forma en que cuaja la filosofía. Marías, por ejemplo, ha hecho filosofía en crónicas de viaje o en artículos de tema aparentemente minúsculo, como aquel en que habla de las agendas en los *Ensayos de convivencia.*

Ahora de lo que se trata es de ver la necesidad de la Metafísica. Y empieza por una distinción: la que hay que establecer entre las necesidades del *saber mismo* y «las modas o las aficiones de los que cultivan el saber». Por ahí sorprendemos —o vamos sorprendiendo— la conexión de estos *Nuevos ensayos:* en el artículo anterior nos ha hablado de esas «modas» que a lo más son tangentes a la filosofía, pero que no son la filosofía en su mismidad. Esta es la *visión responsable.* Lo que hace un filósofo es iluminar con sus conceptos una realidad que está ahí para que la veamos. Al converger hacia ella el torso del sistema —que no tiene que estar necesariamente expreso— se empieza a ver lo que antes solamente se miraba, se llenan de luz ángulos oscuros, aristas en las que no se había reparado. La filosofía es una linterna mágica. Ortega dijo hace muchos años que sirve únicamente para una cosa: para vivir. De ahí que no sea posible decretar de antemano la imposibilidad de ningún menester filosófico radical. Si se trata de ver y de responder de lo que se ha visto, esto es, de justificar, de dar razón de lo que es real en su conexión, no hay ninguna realidad que en cuanto a realidad no forme parte del corpus filosófico. Esto no significa que estén dadas las respuestas de antemano. Todo lo contrario. Ya hay Metafísica cuando hay preguntas bien formuladas, cuando hay duda clara y taxativa. Lo que no se puede hacer es decir que la Metafísica no interesa y refutar una Metafísica que no es la que se ha hecho en los últimos años, sino la que se cultivaba en el siglo XIX. Metafísica es lo que se hace siempre que se piensa trascendiendo el ámbito de la percepción. Es ir de lo patente a lo latente, de la situación en que estoy a la que todavía me resulta desconocida. Como vivir es elegir —sea entre muchas posibilidades o entre la espada y la pared—, he de hacerlo con un criterio bajo el que late toda una teoría de la vida humana. Por eso Marías distingue entre vida biográfica y trayectoria. Esta última es la que he hecho en vista de lo que me ha pasado; pero la vida efectiva se constituye en lo que se hace y en lo que se deja de hacer, en lo que se prefiere y en lo que se relega, en la escala de los valores o las importancias. Escribir una línea ya es dejar de escribir otra; amar a una mujer es dedicarle un tiempo que no se le dedica a una segunda; leer un libro es dejar de leer miles de libros que tal vez están a la mano

en los estantes de la biblioteca. Cada paso que damos en una dirección supone no darlo en otras direcciones, y lo que mueve el móvil es precisamente una Metafísica, larvada o manifiesta. Como es natural —ya el propio Marías lo aclaró en la *Idea de la Metafísica*— no se trata de partir de una interpretación del ser, ni siquiera del propio ser, sino de dar cuenta del ser desde la altura del haber.

«Realidad es lo que yo encuentro, tal y como lo encuentro.» Y yo me encuentro con las cosas, no con su ser. Antes que el problemático ser de la luz está la luz misma que ilumina el camino por donde voy a mi casa, que me irrita los ojos y hasta me ciega si la tengo frente a mí o que modifica el aspecto de lo que está a mi alrededor proyectándole un juego de sombras. Eso que hay como potencia o posibilidad me llega porque se me hace inmediatamente presente, y lo interpreto con un idioma que estaba ahí antes de que yo estuviera. Pero precisamente lo que caracteriza al quehacer filosófico no es sólo que yo tenga que estar consciente de aquello que lo precede —por de pronto, el idioma—, sino que tengo que hacer un viaje de ida y vuelta que lo justifique. Esta es la única forma de radicalizar por completo la «ciencia buscada».

Cuando no se ha hecho Metafísica, se han realizado otras funciones que la han suplantado. Y si esas otras funciones —homólogas y vicarias— dejan de pronto de hacerse es porque se está en la creencia de que es posible *ir* hacia la realidad, pedirle cuentas y desvelarla. En otras palabras: porque se tiene fe en la razón, porque se cree que es posible «aprehender la realidad en su conexión».

El ateísmo contemporáneo

Marías no lo dice taxativamente, pero lo da a entender: esta huida del quehacer metafísico se debe, tal vez, a no querer plantear el problema de Dios. Es uno de los rasgos distintivos de su pensamiento. No hay que olvidar que fue Marías el traductor del libro del padre Gratry, *El conocimiento de Dios,* al que dedicó un largo ensayo. Ni tampoco que en 1941 escribió lo siguiente: «es la filosofía misma de nuestro tiempo, la filosofía que podemos llamar —sin hacer hincapié en el término— existencial, la que remite al problema de Dios. Pero al mismo tiempo, como hemos visto, lo elude. Y esto es lo más grave. Porque el sentido radical de esa filosofía —y de nuestra relación con ella— pende de esta cuestión. La suerte intelectual de nuestra filosofía, y en suma su verdad, se cifran en su modo de enfrentarse con el problema de Dios». Compárese esta cita con la de la conferencia pro-

nunciada en la Cátedra Pablo VI, en la Universidad de Salamanca, y recogida en los Versos Ensayos: «O más bien, tomadas las cosas en serio y viendo la totalidad de la vida en su proyecto global, resultaría probablemente lo contrario, es decir, que para que la vida humana pueda ser lo que fenomenológicamente es, para que sea lo que se muestra, hace falta que haya Dios.» En otras palabras: que la prefilosofía de algunos ateos de nuestro tiempo apunta a la previa construcción de ciertos esquemas de pensamiento a los cuales ha de ajustarse la realidad, aunque verdaderamente no se ajuste. Si en el siglo XVIII era preciso inventar a Dios para entender lo real, ahora parece que es imprescindible eludirlo: sólo así se puede permanecer en lo que me atrevería a llamar, a sabiendas de que la expresión es impropia, lo irracional del conjunto de los momentos, esto es, de la vida; y la racionalidad, la justificación de cada una de sus situaciones consideradas por separado. Pero ocurre, naturalmente, que esto no puede ser así. Porque cada situación recibe su sentido de la anterior y se constituye como tal situación precisamente porque se *pretende* salir de ella. La pretensión es la razón de la vida, el amor que no se escoge, según la frase de Machado. Pero si se acepta ese amor que no se escoge hay que aceptar también una cierta menesterosidad en el hombre, una religación a la existencia y un título de ente contingente para la vida.

Marías, por supuesto, no rechaza el existencialismo en su conjunto. Pone el dedo en la llaga llamando la atención sobre sus brillantes éxitos parciales y su falla en lo que a la razón vital se refiere. Sartre deslumbra a sus lectores—sobre todo si son jóvenes—que acaban sintiéndose terriblemente confundidos al comprobar que los análisis más agudos, los desenmascaramientos de apariencia más liberadora, concluyen en errores de bulto sobre lo más evidente. En definitiva, una ontología tradicional «a rebours» no puede hacer otra cosa que oscilar entre los fueros de lo irracional y un racionalismo que lucha a brazo partido por dar cuenta de las cosas desde una perspectiva fenomenológica.

Las «Notas», de Ortega

Antes de pasar a otros temas, Aristóteles, la felicidad, la autoridad, la libertad y el pluralismo, la estructura corpórea de la vida y los matices del uso lingüístico, inserta Marías dos páginas breves sobre Ortega. ¿Por qué surge de pronto, dentro de un libro de filosofía en que se nos ha hablado de la situación desde la que se piensa, de la identificación de la filosofía con la Metafísica y del ateísmo contemporáneo, un recuerdo personal sobre lo que podríamos llamar la ini-

ciación en la filosofía de un adolescente español en la segunda década de este siglo? ¿Qué conexión tiene esto con lo anterior y con lo que sigue? Muy fácil, muy sencillo: Marías cree que los que hablamos *hoy* español tenemos que llegar a la filosofía por Ortega, por el camino trazado por Ortega. Lo que no quiere decir que tengamos que instalarnos en el pensamiento de Ortega sin tratar de ir más allá, sino que no hay otra iniciación posible, porque Ortega llenó el espacio vital de la filosofía con su obra escrita y su ejercicio de cátedra, y la llena aún con lo que dejó inédito, y ha venido apareciendo después de su muerte. Después de Aristóteles vino el estoicismo, que representó una caída con respecto al pensamiento del Estagirita. En el Renacimiento se pensó con menos rigor que en la Edad Media, y a lo largo del siglo XIX hubo quienes ignoraron tenazmente lo hecho por Kant. Claro está que fue menester dar una vuelta en redondo y admitir a posteriori lo que en su momento no se quiso aceptar. Marías teme por la inminencia de una de esas noches que pueden prolongarse, con su hilera de consecuencias nada gratas, para el oficio intelectual y para el sujeto de ese oficio: el hombre.

Por eso nos cuenta su primer contacto con la filosofía. Frente al volumen de las *Notas,* de Ortega, que costaba una peseta, el adolescente entró en la lectura con una *considerable expectativa.* Era una aventura. ¿No será éste el espíritu con el que siempre tenemos que acercarnos a un libro? ¿Vale la pena abrir un volumen, perder horas y horas, acaso días, si no esperamos de él que nos ilumine, que nos transforme, que nos salve? Marías habla del recuerdo de su primera lectura de Ortega con emoción frenada en que se transparenta la alegría de una primera realización. Aquella aventura tuvo un especial *sabor,* y esa palabra, *sabor,* es una de las que Marías nos propone en estos Nuevos Ensayos: más adelante lo veremos.

La primera lectura de Ortega le resultó agradable, placentera, también exigente, porque aquella prosa reclamaba no escasa atención. Era una experiencia que trascendía la de la lectura misma; era casi como si lo leído se escribiera en colaboración entre el autor y el lector, como si se entrara con el filósofo en una amistad, como si Ortega le hablara directamente al lector juvenil. Y era también algo igualmente hondo que hemos sentido todos los lectores de Ortega: la impresión de que al leerlo se está frente a la realidad, de que las cosas son como nos está diciendo que son. Se puede cerrar el volumen, salir a la calle, reflexionar, escuchar una conversación: toparemos con las comprobaciones de la teoría. Es como si de antemano las situaciones estuvieran previstas y se hubieran dispuesto balsas para los náufragos. Eso es lo que Marías llama poner a prueba una teoría: que se pueda

transitar por ella, que sirva para vivir no en el sentido de proporcionarnos una cierta paz o en el de templarnos el alma, sino en el más radical de todos: que nos ayude a acercarnos a la verdad y a movernos buscándola. Lo que entonces surge es un estado de libertad, mejor aún, una verdadera liberación que nunca termina, pero que se hace progresivamente más liberación en la medida en que se profundiza en la doctrina desde la alta mar del pensamiento propio. Cuando se *transita* se mira a derecha e izquierda, a la dirección norte y a la dirección sur, en la seguridad de que aquello que se contempla es inagotable. Pero transitar es, además, aprender a morir, a ir más allá de la propia vida, uno de cuyos requisitos es precisamente éste de ir más allá de sí misma. Ortega es maestro en el arte de mover la pupila a un lado y al otro.

Y del mover la pupila a un lado y al otro nace el saber que aquello que nos rodea es la mitad de nosotros mismos. Las *cosas mudas que están a nuestro alrededor* —un paisaje, un rostro de muchacha, tal vez la mirada distraída o amarga del transeúnte que pasa con rapidez— pueden y tienen que ser interpretadas, potenciadas, vistas a la suprema luz del sentido. Imbuido de la mejor cobertura retórica, las palabras escritas por Ortega *sonaban* y siguen sonando, *vibraban* y siguen vibrando. Es que su filosofía, aspirante como ninguna a armonizar los pensamientos y los sentimientos, se hizo y se hace para suscitar un saber del alma entera. En las *Notas* que el adolescente leía en los esperanzadores años veinte no había tecnicismos, apenas si estaba escrita la palabra filosofía. Ortega sabía para quiénes estaba escribiendo. Es más: ese *para quiénes* formaba parte intrínseca de su doctrina. Enseñaba a entender la realidad a multitudes de lectores que se acostumbrarían a comprender casi sin saber que estaban comprendiendo. Los hacía amar la verdad sin pronunciar apenas el nombre de la verdad. Para Marías, que ya contaba con las raíces morales de la inteligencia, el concepto de la verdad se completaba con una oscura noción del alumbramiento, del efecto de la luz sobre los objetos, redondeándose en una definición candorosa y justa: *Verdad era —sumando ambas cosas— lo que había que tomar en serio.*

Después de cuarenta años, luego de haber escrito una *Historia de la Filosofía* y de haber leído muchos volúmenes en que se cultiva esa disciplina con todo el rigor académico y la terminología oficial, Marías vuelve los ojos al *Espectador* y califica de *forma suprema* de quehacer filosófico estos artículos de Ortega viajero, descubridor de paisajes, periodista brillante que se entrega al menester humilde y magnífico de entender la realidad. Y que contagia a sus discípulos —lectores u oyentes— del amor a ella, porque ella es lo que *somos*

y nos oprime, esimula, enciende, abruma, aterra, encanta o enamora. Repárese un instante en los verbos. Ponen una carga eléctrica, un acento vital intenso en párrafos serenos que evocan una impresión cuyas palabras sólo podían formularse muchos años después de recibida. Lo que somos —oprime, estimula, aterra, encanta o enamora— es la realidad la del propio cuerpo y la propia psique, la de cada uno de los seres que nos rodean, la de la gente, la del nivel histórico que nos ha tocado vivir, la de la naturaleza, la de los muertos que nos rodean, la de la muerte nuestra que nos acecha, la del horizonte de las ultimidades, la de la técnica. Vivir humanamente es hacer un esfuerzo por absorberla, comprenderla, abrirse a ella, impedir que nos paralice y amarla entrañablemente. El primer soporte de la ética es el *crédito, la complacencia, el entusiasmo, la veracidad.* Y aprender filosofía es aprender —o estar siempre aprendiendo— *la ciencia general del amor,* que es el arte de ser uno mismo transmigrando perpetuamente hacia lo otro.

Lecciones de Metafísica

Nada menos que los martes, durante los años 1932 y 1933, Ortega dio su primer curso de Metafísica. En 1966 apareció publicado bajo el título de *Unas lecciones de Metafísica.* Naturalmente, Marías recuerda aquella hora *única* de la Universidad española. Ortega sólo permitía el acceso al aula a los alumnos y a contadas personas. Durante las clases, el clima era de atención y esfuerzo. La Metafísica era algo que todos hacían juntos. La enseñanza consistía en *contagiar* a los alumnos. Nada de fórmulas petrificadas. La filosofía no es incómoda: es incomodidad. Cada nueva realidad exige una acomodación visual distinta, un originario acercamiento: no hay llave única para todas las puertas. De lo que se trata es de enseñar al discípulo a contemplar lo que está viendo y no mira, y a lo que tal vez esté bajo eso: a asimilar la ciencia del sacrificio verdadero.

Marías evoca la voz, las manos, el gesto, el tono, las inflexiones de Ortega. Y el aula estremecida al contacto de los nuevos hallazgos y los hitos de la ascensión filosófica. Allí, en el aula, Ortega no hablaba al público. En la intimidad del hogar filosófico, lo que fuera hubiera sido o a él le hubiera parecido estéril esoterismo, se transformaba en indagación de los últimos estratos de la realidad. Ahora esas lecciones están publicadas, pueden ser leídas, una y otra vez se puede pasear con ellas por una calle cualquiera mientras se repasan sus tesis y sus desarrollos. Marías quisiera que las leyéramos y releyéramos, no por contenido solamente, sino por otra razón más sutil: porque

el contenido no es más que el resultado de un *modo de pensar* que extrema hasta el máximo de rigor las posibilidades de la visualidad. A tal grado las extrema que va por primera vez más allá de lo sensible y se interna en la región de lo que nos es más inmediato y familiar, aunque nos resulte tan difícil reconocerlo: la presencia inmediata de la realidad.

La conclusión a la que llega Marías es firme y sosegada: mientras no se llegue a una altura que pueda rendir cuentas y superar la cima alcanzada por Ortega, habrá que moverse humildemente en su órbita. Lo cual quiere decir lo contrario de la quietud y la parálisis: quiere decir el movimiento tenso hacia un más allá al que se tiende desde el reconocimiento de las evidencias puestas ante nuestros ojos por Ortega.

Aristóteles y su mundo

Porque la filosofía, si se estanca, es cualquier cosa menos filosofía. Aristóteles, por ejemplo, es incomprensible si no se repiensa todo el pensamiento helénico anterior a él: desde Tales hasta Platón. Nutrido, hecho de platonismo, Aristóteles se inexplicaba sin su maestro e «irreductible a él». Pero también es inexplicable y casi inútil si no se le historiza. Que una filosofía esté en situación no invalida para nada su verdad. Todas las filosofías han estado en situación, y si las verdades que han descubierto han sido verdades a secas, eso no impide: primero, que ninguna de ellas haya agotado la realidad; segundo, que el decirse por algunos ángulos visuales, esto no haya traído por consecuencia algunas exageraciones rectificadas a posteriori. Para que Aristóteles recobre su frescura hay que verlo en su mundo, asistiendo a la derrota de la *polis,* luchando a brazo partido por construirle al hombre griego una morada donde alojarse.

Marías insiste en algunas ideas ya expuestas en otros libros suyos: la *Biografía de la Filosofía* y la *Idea de la Metafísica.* Aristóteles bautiza con nombres diversos la ciencia que después se llamará la Metafísica. Es el proyecto, el blanco al que la flecha apunta. «Contemplación de lo que verdaderamente es», «ciencia buscada», «filosofía primera», son denominaciones qu sugieren un saber total, una seguridad, una certidumbre absoluta, un hambre de realidad, de rigor, de máxima evitación del error. La Metafísica se presenta así como una tarea urgente, inaplazable, a la que hay que entregarse en vigilia perenne. El hombre tiene que saber lo que va a hacer, y sólo puede saberlo si posee una teoría que sea índice de que la verdad lo posee. Y cuando empieza a hacer esta ciencia, Aristóteles topa con los tres grandes temas que se

constituyen en sus «tesis internas»: el ente en cuanto tal, la sustancia y Dios. Lo que importa es ver cómo la ciencia de la sustancia se identifica con la del ente y con la de Dios y cómo las tres se relacionan con la enciclopedia del saber científico que se organiza en el otro polo del corpus aristotélico.

Dice Marías que la cuestión debe ser retomada donde puede ser fecunda: en la idea de sustancia. No para interpretarla desde la comodidad del esquema materia-forma, pues así no tiene aplicación posible al hombre viviente cuyo ser es un quehacer histórico; más bien para verla como «haber o hacienda», esto es, como programa que envuelve en última instancia que la flecha dirigida apunte hacia Dios. Para esto se precisa necesariamente una tensión constante del arco filosófico —también del vital— y no una utilización de los conceptos como si fueran almohadones. Los trabajos están por hacer y las posibilidades del menester metafísico se mantienen abiertas. El caso es realizarlas.

Una ética a la altura de nuestro tiempo sólo puede fundarse en la plenitud personal a la que cada quien puede encaminarse atendiendo a sus posibilidades, a su riqueza interna y a su circunstancia. La base de la ética no puede ser el hábito. Tiene que ser, por el contrario, la revisión diaria de los supuestos en que se vive y el enfrentamiento de los principios con cada nueva situación. Si se trata de un cristiano —Marías lo recuerda en sus comentarios a las *Meditaciones del Quijote*— ha de haber toma de contacto con la persona de Cristo.

La angustia y la felicidad

No es la primera vez que Marías se enfrenta con el tema de la felicidad. Lo hizo en *Ensayos de teoría* y en un trabajo que está fechado precisamente en Buenos Aires. Ahora recoge en los *Nuevos ensayos* una conferencia pronunciada por televisión en la misma capital. Sería tentador comparar ambas indagaciones del tema con algunos años de por medio. En aquella ocasión Marías nos hablaba del mejor de los mundos posibles, aquel mundo de la definición optimista de Leibniz, mundo merecedor de dar por él una batalla; y del paraíso, viejo, antiquísimo escenario de Adán, cuyo surco llevamos, sangrante y nostálgico, en el corazón. Si es lícito soñar con el mejor de los mundos, no es lícito planear paraísos en este mundo. El paraíso puede ser el otro mundo, del cual nada sabemos, pero al que nos acercamos a cada hora y a cada minuto, más concretamente a cada mañana cuando abrimos los ojos y comprobamos que ha pasado un día más. Estar a la muerte, para Marías, no es hacer ningún remilgo, no es tampoco ceder a la tentación de la angustia: es encenderse en deseos ante la llegada de

la que está cada vez más próxima, la que viene «tan callando» que la huella de su paso apenas se siente cuando en la vida hace mucho ruido.

En aquel fragmento de los *Ensayos de teoría* se insistía también en otra cuestión llevada y traída por Marías y que ha alcanzado en su prosa —así en las primeras páginas de la *Imagen de la India*— alta tensión: la de los ojos que miran lo que está alrededor. Cuando se hace el esfuerzo —el penoso, el difícil esfuerzo— de salir de uno mismo, cuando se rechaza el soñar despierto y se intenta ir más allá, la realidad contesta agradecida, y un asomo de plenitud y una esperanza de comprensión aletean cerca de nosotros. Las historias están ahí para que las narremos, así como los cielos, los colores y los árboles se abren a la amistad nuestra si sabemos hacer lo que el propio Marías recomendaba hablándonos del padre Gratry: vencer la sensualidad y la soberbia. Pero al mismo tiempo el círculo se cumple —y de vicioso no tiene nada— porque la visión, pese a sus peligros, contribuye también a esa victoria. Por de pronto, elimina la prisa del «enfermo y del ambicioso». Y procura eso que el hombre de Occidente se ha empeñado en poseer desde siempre, no lográndolo en todas las ocasiones: el comienzo de la vida espiritual.

En esta nueva oportunidad Marías ha dado un pequeño rodeo por el asunto de la desazón para dar de bruces con el afán de seguridad que *aqueja* —repárese en el verbo— al hombre de nuestro tiempo. De hecho, estamos hoy mucho más seguros de lo que lo estaban nuestros abuelos o bisabuelos. Hay mejores medicamentos, mejores vías de comunicación, más garantías de vejez tranquila, más alto nivel de vida. Pero estamos empeñados en borrar de todas maneras la primera de las tres dimensiones constitutivas de la vida humana, que son: azar, destino y carácter. Queremos que el azar no exista porque hemos comprendido oscuramente que puede ser terrible —no tiene necesariamente que serlo, pero puede serlo— y eso basta para que intentemos su radical supresión. Por supuesto: el empeño es vano. Ante el azar no caben más que dos salidas: el temblor o lo que el hebreo llamaba la *emunah,* que entre nosotros se dice confianza. O se tiene confianza en la realidad o se tiembla ante ella.

Una vida en la que ya se sabe lo que va a pasar, es, en primer lugar, una vida imposible; pero si fuera posible sería una vida insípida. Porque vida humana *sápida* quiere decir incremento, imaginación, dilatación, innovación. Y aquí hemos topado con el tema de la felicidad. La palabra que salta a su lado, una de las que se incorporan a los lectores de estos *Nuevos ensayos,* es esa: *sabor.* No olvidemos que *sabor* quiere decir *saber.* Toda reflexión es un cierto paladeo. La vida

va dejándonos cada día un gusto amargo, dulce o agridulce. Conservamos imágenes que a veces nos gustaría guardar intactas o acariciarlas por los siglos de los siglos —tanto las amamos—; y también se nos deslizan otras que ahuyentaríamos con todas nuestras fuerzas, que regresan a veces para darnos tormento y que nos gustaría tener olvidadas. De ese balance diario va quedando un sabor, que en ciertas edades puede instalarse —a los ancianos les sabemos siempre cómo les ha ido en la vida, qué sabor les ha quedado— y que en otras va variando hasta integrarse en el saber definitivo.

Ese sabor va haciéndose al calor de la vida cotidiana. Marías teme que en nuestra época, en muchos sentidos, no haya vida cotidiana. Porque el tiempo de la vida es triple y se divide en tiempo propio, tiempo enajenado y lo que Marías llama «tiempo de nadie» o «tiempo de la burocracia, que es un tiempo inmenso». Vida cotidiana quiere decir «tiempo propio» bien aprovechado en inventar lo que queremos hacer, o sea lo que queremos ser: egiptólogos, filósofos, críticos musicales, pintores de ocasión o novelistas. También, desde luego, padres de familia, buenos amigos, amantes refinados o anfitriones exquisitos. Para eso, para saber lo que queremos ser, necesitamos intimidad, soledad e imaginación. Vivir es precisamente lo contrario de estar solo —es abrirse al mundo y a los demás—, y precisamente por eso no hay más existencia auténtica que aquella que sabe quedarse sola de los demás, para reflexionar por ella misma en los otros y en su propio rumbo.

La vida cotidiana es la vida de todos los días, la que se repite, pero es también la que logra una ecuación perfecta —cuando es feliz— entre lo que retorna igual y lo que es diferente. Marías nos recuerda que cada día *ha de ser un nuevo día*. Hay que aprender a esperanzarse y a proyectar. Al fin y al cabo la vida entera se teje de ese hilo tenue de lo cotidiano, y así sea nuestro pulso, nuestro arte, para irlo aderezando y embelleciendo, así será el balance final. Condición indispensable para ello es complacerse un poco en la realidad. A todo hombre joven le ha parecido alguna vez que debe rechazar el amor de complacencia. Es una de las tentaciones más insidiosas de los pocos años. Estamos en un mundo de frecuentes, frecuentísimas despedidas. Cada día hay que renunciar a un rostro, a un encuentro, tal vez a un ser muy querido. ¿Qué hemos hecho mientras lo hemos tenido? ¿Es que realmente lo hemos gozado? Para mí una de las claves de la filosofía cristiana, tal vez del testimonio que ha de dar el cristiano en el siglo, es el de la felicidad. Casi me atrevería a decir que un cristiano es un hombre que no tiene derecho a no ser feliz. Y la felicidad es el cultivo del amor de complacencia. Siempre estamos rodeados por una circuns-

tancia, que empieza en nuestro cuerpo, sigue en la psique y acaba en todo lo que nos rodea. A ratos cuesta trabajo complacerse en ella y a ratos es fácil hacerlo. Lo importante es conseguirlo siempre.

Pero la vida, que tiene lugar «aquí y ahora», no existe sólo en su dimensión de presente. Es ir hacia delante, hacia el futuro. Pues bien: a ese futuro hay que salirle al encuentro, nos dice Marías, «con esperanza, con ilusión». Para saber cómo las gentes de un país miran la vida, cómo se regocijan o desesperan de ella basta asomarse a la calle, dar un paseo a cualquier hora. Tal vez el gran signo de la felicidad sea esa mutua compañía de la mirada, sobre la cual Marías ha escrito a propósito de Boston y de la India.

La autoridad y la libertad

Marías no cree que el cristianismo sea una ideología, y menos aún «una ideología política», pero de la amistad del hombre con Cristo, de su contacto cotidiano con la fuente viva de los Evangelios, va forjándose una interpretación del mundo. Esa interpretación —no hay que decirlo— es alta y ancha, caben en ella posiciones diversas, desacuerdos, puntos de vista que se enriquecen paulatinamente, problemas que no acaban de resolverse. Lo que hace el cristianismo es «señalar una dirección». El cristiano apunta hacia algunas cuestiones, las contempla de cierta manera. Y si el cristiano es católico, su razón, en nuestro tiempo, a la fuerza ha de ser histórica. El espíritu ha hablado en el tiempo: por algo el dogma no se proclamó de un golpe el día de Pentecostés y se necesitaron siglos para proclamar verdades que hoy son de fe.

A Marías le preocupa que esta perspectiva histórica se vaya a perder en un momento en que todos queremos regresar al manantial de los orígenes. Porque entre los orígenes y el siglo nuestro media una historia de veinte siglos, que hace experimentar orgullo al católico, pero también vergüenza. Vergüenza de la Inquisición, de muchos abusos tolerados, de no pocas doctrinas negadas que pudieron ser perfectamente asimiladas. Marías, que supo a su hora arrostrar la mala prensa entre los católicos del tomismo a ultranza —como sabe ahora arrostrar otras—, adivina el malestar de conciencia del católico joven, admira que sepa decir «hemos pecado», pero tampoco quiere que se pase del límite en lo que al sentimiento de culpa atañe. A propósito de esto, conviene decir que nunca se ponderará lo suficiente la importancia del justo medio: demasiada conciencia de culpabilidad frena, atasca, enferma la vida y engendra nuevas culpas; y lo contrario, borrar por

completo el examen de conciencia, como pretenden algunos freudianos de última hora, viene a ser tan negativo como lo anterior.

Tres son los puntos de vista que Marías propone a la consideración nuestra. Voy a enumerarlos lacónicamente. El primero: el cristianismo es una religión, pero no es una utopía. Muchas veces el cristiano no ha podido superar circunstancias injustas o enojosas. El segundo: hay que repetir las palabras de Cristo: «mi reino no es de este mundo». Confieso que creo que aquí Marías da en el clavo. La misión de la Iglesia es ante todo y sobre todo religiosa. La vida con Cristo y en Cristo santifica a cada hombre que la asume, pero no garantiza su éxito en las soluciones que pueda dar a los problemas de este mundo. El cristianismo se puede equivocar cuando hace política, filosofía, arte o ciencia. Tercera: cada tiempo tiene su pecado histórico, porque estamos hechos de una «sustancia histórico-social que nos condiciona». Y si el cristiano de hoy hace bien en mirar al pasado y en desaprobar mucho de lo que en él ocurrió, también haría bien en pensar que en el futuro se desaprobará no poco de lo que se está haciendo en la actualidad.

Expresado en términos ideológicos, el cristianismo es para Marías «una interpretación *personal* de Dios y del hombre». Personal, por supuesto, no quiere decir individual. La persona es una relación del sujeto racional y sintiente con su circunstancia. Por eso resulta tan difícil pensar la realidad de una persona. Tendríamos que verla en su quehacer constante, respetarla profundamente —lo cual quiere decir: imaginar y su pasado— y aceptarla en la sucesión de sus cambios. No se puede preguntar *qué* es el hombre, porque el hombre no es una cosa. Cabe, sin embargo, tomar al otro como cosa —Ortega lo advirtió en el prólogo al libro de poemas de Moreno Villa—, precisamente porque no estamos dentro de él, porque sólo tenemos intimidad con nuestra vida, aunque esta intimidad sea bien relativa.

Ser persona es estar hecho de realidad e irrealidad, ser proyecto, imaginación y libertad. Ser persona es volverse hacia el futuro, creer que el propio reino es el futuro y no permitir que la cosificación que el pasado trae consigo lo invada de fatalidad. Es ver a los demás cómo son y cómo quisieran ser, en su centro irreductible, en la búsqueda de lo que los diferencia radicalmente de los otros —si la vida es misión lo es porque cada cual viene al mundo con la *suya,* que es única e indeclinable— y al mismo tiempo en su diálogo con la circunstancia, en el ensayo de su manera de convivir. Se es persona cuando se vuelve a pensar todo lo que se ha recibido para no hacer ni un movimiento que emane de la propia decisión. De ahí que la autoridad —la autoridad moral, intelectual o política— tenga que ser autoridad

para la libertad. Marías recuerda la raíz de la voz autoridad. Viene de *autor* y es autor aquel que aumenta, enriquece, llena a los otros de posibilidades nuevas. Desde luego: nadie es autor de su realidad porque la realidad es lo que está ahí —«lo que encuentro tal y como lo encuentro»—, pero todos somos en cierta manera autores de nuestras vidas porque todos, de una manera o de otra, escogemos o inventamos. Lo que tiene que garantizar la autoridad es que el margen de selección sea cada vez más amplio.

De ahí que la autoridad, para serlo realmente y no degenerar en mero poder, requiera el *consensus*. Marías usa expresamente la palabra latina porque su traducción al español, consentimiento, lleva implícita una orla de pasividad. Se diría que consentimiento está cerca de resignación mientras que «consensus» implica actividad, colaboración, energía mediante la cual se participa del mando. En un familia bien constituida los hijos quieren que manden los padres, no sólo aceptan su autoridad, sino que la reclaman, pero ésta no se funda en la dependencia, ni emocional ni de ningún otro género: se funda en la libertad de cada miembro. Y todos están de acuerdo en una sola cosa: en que no hay que estar de acuerdo. Marías dice que son precisamente las familias bien llevadas las que más discuten entre sí, sobre todo a la hora de las comidas. En el caso de que no discutieran pasarían dos cosas igualmente graves: o que nadie pensaría o que nadie se atrevería a decir lo que piensa.

Después de hablarnos del pluralismo que caracteriza a la sociedad española que tiene una fácil comprobación visual —basta recorrer paisajes distintos para topar con trajes, gestos, entonaciones, rostros diferentes—, Marías nos habla de la libertad del hombre en todos los órdenes, «de la posibilidad de intervenir en la vida de su país, de la posibilidad de elegir por sí mismo su vida profesional, de la posibilidad de estar adecuadamente informado de lo que pasa, de poder optar entre diferentes posiciones, de dar cauces distintos a su vida personal y a la de su país en que ha de realizar su propia vida».

Sigue un análisis muy agudo sobre lo que es opinión pública y que, dicho sea de paso, nunca había visto ni siquiera esbozado antes a excepción, por supuesto, de la propia obra de Marías. Véase en *La estructura social* el capítulo donde Marías hace hincapié en que la vida humana es sistemática, por lo que resulta imposible pensar en ciertas libertades y no en otras, en ciertos derechos y no en otros, en algunos principios y no en sus consecuencias. En suma: Marías quiere una España en que pueda *constar* lo que se dice y se escribe, en que se pueda

reimprimir y comentar y discutir lo que una vez se lanzó en una tribuna, en que se pueda pedir cuentas al hombre público de lo que una vez ha declarado.

Morente y su sacrificio

El autor de las *Lecciones preliminares de Filosofía,* ese libro que ha servido a tantos de transparente iniciación en los caminos del pensamiento, es recordado por Marías en la página que sigue al ensayo sobre la libertad. Es aire a pleno pulmón que respira el católico desde el pontificado de Juan XXIII, no es el aire que respiró don Manuel García Morente, profesor de Etica en los días universitarios de Marías, sacerdote después de la guerra civil. En aquella época era preciso tener una personalidad muy fuerte para vivir dentro de la Iglesia, ser una figura intelectual y rechazar el aparato escolástico para contemplar la realidad.

El católico de hoy se alegra de que Morente se haya convertido, pero no necesita de esa conversión para tener a Morente por «uno de los suyos» desde siempre, incluso desde antes de su conversión. Porque es un hermano «todo hombre honesto y sincero». Y Morente hacía lo que gusta a Marías que se haga en el terreno intelectual: aquello que con mucha gracia Ortega llamaba no torear «toros embolados». En efecto: Morente «no hacía trampas» al plantear los problemas intelectuales, iba derecho a ellos sin darlos por resueltos cuando no estaban resueltos. Es significativo que Marías entienda que la «capacidad de admiración y entusiasmo», así como «la voluntad de entrega», constituyan rasgos sobresalientes del «mejor estilo católico». En Morente, Marías admiraba, además de estas cualidades, «aquel apasionamiento por la verdad y la justicia», su voluntad de descubrir y potenciar los valores de este mundo, su persuasión de que las cosas tienen sentido superior y que hay que hallarlo *en ellas,* su entusiasmo por el pensamiento actual». No son escasas las virtudes que adornaban al decano de la Facultad de Filosofía. ¿Por qué vivió en aquel tiempo y no en éste? ¿Hasta qué punto no habría sido hoy un hombre ejemplar, uno de esos hombres que da gusto imitar porque imitándoles se es más uno mismo? Morente, concluye Marías, no sacrificó lo que tenía: sacrificó lo que era.

Los niveles de la libertad religiosa

Aquí vuelve Marías sobre ideas suyas inscritas en su pensamiento desde sus años de mocedad. Pero al llegar al tercer epígrafe, *La religión como libertad intrínseca,* desarrolla una tesis cuyos antecedentes se

pueden encontrar en Zubiri, pero que aquí encuentran expresión original. Marías presenta al cristianismo como liberador y destaca lo que hasta ahora no se ha destacado: que el concepto decisivo en el plano de la liberación religiosa es el de *filiación* divina. El Hijo de Dios permanece en la casa del Padre para siempre y disfruta de la libertad de los hijos que ya no son siervos. Y añade: «esta idea de permanencia, de instalación, diríamos, es esencial». Está relacionada con el «vete y no peques más» que Cristo dice siempre a los enfermos que cura. Marías cree que lo que ha recuperado el católico «posconciliar» es esa libertad dentro de la instalación en la casa del Padre a la que se llega lentamente, luego de tropiezos y caídas, a medida que se van estrechando las relaciones entre el Padre y los hijos por medio de la Palabra. En la *Imagen de la vida humana,* tímidamente, casi al desgaire, Marías dibuja la silueta de una posible ascensión espiritual visualizando intensamente cada texto evangélico.

La *vida* religiosa —que es eso: *vida*— «consiste en libertad, decisión, elección, relativa creación de sí misma, partiendo de la realidad que le es dada, *con la cual tiene que hacerse*—la parodójica fórmula de la realidad humana—». Marías piensa que hoy podrán cometerse torpezas, necedades o tonterías dentro de la Iglesia. Pero algo es posible: «vivir ingenuamente el cristianismo, libremente, en la confiada y segura instalación amorosa de los hijos de la casa». Tremendo privilegio del que disfrutamos hoy y del que algún día tendremos que rendir cuentas.

Estructura corpórea de la vida

Antes de entrar propiamente en el tema, Marías aclara el título. Lo interesante no es hablar del cuerpo porque el cuerpo, desde el punto de vista de la filosofía, no existe. La investigación filosófica desciende —o asciende— siempre a los principios. Y el cuerpo es una porción de la circunstancia del hombre —una de las que siempre lo acompaña— perfectamente inseparable de su vida. Hablar del cuerpo es hacer una abstracción porque el cuerpo nunca está solo: supone el mundo así como el mundo lo supone a él. Por eso de lo que se trata es de hablar de la condición corpórea de la vida humana, análisis que puede hacerse en el plano de lo que Marías ha denominado «la estructura empírica». Una última aclaración es conveniente: no es posible identificar *vida* con *trayectoria.* La realidad vida se compone de una trayectoria cumplida y otras trayectorias virtuales que explican la escogida. El cuerpo, por ejemplo, no es algo sencillamente dado al hombre: también es algo que se perfecciona o se abandona, se vive de una manera o de otra, se impulsa en la actividad o se sume en la pasividad. Es, en suma, algo que se interpreta histórica y socialmente.

De la estructura corpórea de mi vida se desprende lo que Marías llama una forma precisa de mundanidad «local y espacial». Ocupo un espacio, un «aquí» y me muevo, me desplazo hacia un «allí» que se convierte en «aquí» no bien he llegado a él. Por eso estoy siempre «adscrito a un lugar». Al movimiento, Marías lo define como la «liberación *local* del lugar». Si ese movimiento ocurre es porque en un sentido yo no soy mi cuerpo. El forma parte de mi circunstancia, me rodea, «sus afecciones me afectan a mí», pero desde el momento en que puedo darle órdenes, sentirme conforme e inconforme con él, modificarlo, vivirlo de diversas maneras, él no soy yo. Si hago feliz a sus deseos no por eso necesariamente me siento feliz. Pero debido a él la realidad del contorno «irrumpe en nuestra vida con carácter corpóreo». Marías dice que esto es decisivo. Y lo es porque el contorno se nos aparece entonces en su doble dimensión de transparencia y opacidad. En 1914 Ortega escribió que lo único que podía satisfacernos plenamente era poseer el secreto de la vida y del ser, pero ese secreto nunca se nos entrega por completo. Gracias a la sensibilidad pensamos que el mundo es transparente y, en efecto, tiene una cierta transparencia. Lo que miramos está *con nosotros,* pero sólo de una manera. Por de pronto, sabemos que puede ser mirado desde otros ángulos, que caben otras perspectivas y que es, como blanco de la mirada, inagotable. Como si esto fuera poco, tiene también un dentro. El tacto penetra ese dentro hasta cierto punto, pero nada más que hasta cierto punto.

Marías añade que el mismo «mundo que es sensible es inteligible». Estamos lejos de las categorías escolásticas que separan la sensibilidad del entendimiento. El método de la razón vital las distingue, pero no las separa. Es funesto que las ideas vayan por un camino y los sentimientos por otro. Ortega nunca nos aclaró las relaciones existentes entre sentimientos y creencias. La creencia es la idea *que se es,* no la que se tiene, y está, en consecuencia, muy cerca del orden de la emoción. Con una diferencia: que las emociones tienen un carácter muy individual mientras que las creencias son sociales. Además, las emociones *irrumpen* en nosotros desde fuera y de ahí nuestra vulnerabilidad. Somos íntimos, pero nuestra intimidad está permanentemente acechada, invadida: esto es lo que quiere decir en definitiva que la realidad del contorno se nos presente con carácter corpóreo. Este presentársenos es una forzada compañía cuyos límites con respecto a nosotros nunca están definitivamente fijados.

Hay «delante y detrás, arriba y abajo, derecha e izquierda» debido a las estructuras corpóreas. Y «en función de la corporeidad el mundo tiene una organización vectorial». Por eso estamos siempre *dirigiéndo-*

nos a alguien o a algo y en consecuencia somos intencionales. Marías habla de la «magnitud humana» en relación con la técnica. Por eso la magnitud del hombre no está dada. Hay aparatos que corresponden al cuerpo del hombre gracias a los cuales podemos sumergirnos en la profundidad del mar, viajar por aire o ir a la Luna. Esa es una de las diferencias que hay entre la vida humana y la biológica.

Marías cree que el «hallazgo del cuerpo no es primario». Esto es sumamente importante. Primero encuentro las cosas; después me encuentro con las cosas y acabo por encontrar a mi cuerpo entre las cosas. Después agrega que no es lo mismo estar *en* y *con* las cosas. Yo vivo *desde* mi cuerpo, estoy *en* él, pero a él lo descubro con las cosas. Hace muchos años Zubiri dijo que la «estructura ontológica del ser humano consistía en estar abierto a las cosas». Esta transparencia que me remite «a lo otro que yo» termina con la muerte. Por esta razón se ha definido la muerte como la soledad absoluta: el cuerpo deja de cumplir su misión y nos aísla del mundo. Claro está que «con esto no se ha comenzado a plantear el problema de la muerte». Pero se ha dado un primer paso: la meditación de la muerte tiene que iniciarse en la meditación de la estructura corpórea de la vida.

Tiene mucho interés la observación que Marías hace sobre lo mal dotado que está el cuerpo humano, sobre las limitaciones que posee y que actúan en él como un reto. También la distinción entre la cría humana y la animal. La primera es delicada, «inválida durante mucho tiempo». Por eso el hombre se humaniza —mejor: se hominiza, como diría Teilhard de Chardin— ocupándose físicamente del niño.

Sobre el sexo dice Marías que es «la determinación radical y más difícil de aprehender teóricamente entre las que constituyen la estructura corpórea de la vida humana». La razón es sencilla: el sexo excede los límites de lo somático. Incide en las relaciones de cada cual con su psique, con la sociedad, con el nivel de su tiempo y con las personas del otro sexo. No es lo mismo ser varón o ser mujer en la Roma de los Césares, en la España de Felipe II o en la América precolombina. Para orientarse en la cuestión hay que empezar por distinguir lo *sexual* de lo *sexuado*. No es lo mismo. Todo pensamiento, toda emoción, toda actividad reviste un carácter distinto atendiendo al sexo que la asuma. La más sencilla de las operaciones matemáticas es una vivencia diferente si la lleva a cabo un varón o una muchacha. Eso significa que somos sexuados y que por medio de esta condición sexuada nos instalamos en la circunstancia. Y dentro de esta condición surge la actividad sexual o la conducta asexual. Marías habla de la insistencia obsesiva de los freudianos que procuran de todas maneras inventarle al niño una inquietud sexual. El niño es varón o mujer en ciernes, todavía no se

mueve dentro de su sexo con la hoigura que lo hace un hombre, como tampoco habla su idioma con facilidad, pero comienza su aprendizaje, empieza a sentirse muchacho o muchacha. De ahí a que tenga malicia o reacción sexual hay un abismo.

Para ver en qué consiste esta condición sexuada Marías apela a su teoría de la disyunción, ya esbozada en la *Introducción a la Filosofía.* El hecho de que la vida se presente disyuntivamente, afecta a su «consistencia», esto es, a la unidad integrada por todo lo que le es esencial y que incluye el conjunto de los momentos de su tiempo, sus complicaciones y su manera de aparecer en varón *o* mujer. La *o* no divide a las personas en varones o mujeres. Lo que hace es diferenciarlas y vincularlas. El varón lo es por su referencia polar a la mujer, y a la inversa. Por eso Marías dice que «la disyunción *constituye* a los términos disyuntivos». Es evidente que si la disyunción es constituyente, cada sexo complicará al otro. La frase es la siguiente: «la condición sexuada no consiste en los *términos* de la disyunción, sino en la *disyunción misma,* vista alternativamente desde cada uno de sus términos». Obsérvese que la primera parte de la frase se refiere al vínculo, a lo que une sin confundir a ambos sexos, a lo que de cierta manera los identifica bajo la rúbrica de la persona; mientras que la segunda subraya sus diferencias, que son precisamente diferencias en la medida en que apuntan a la otra referencia polar. No hay que añadir que Marías se separa de dos concepciones opuestas en apariencia, en el fondo muy parecidas, muy de moda en nuestro tiempo: la que postula que cada persona es a la vez varón y mujer y la que añade a la partícula disyuntiva otra idéntica que deslinda por completo el radio vital de ambos sexos. Podría formularse así: o varón o mujer. Para Marías se trata de dos constituciones psicofísicas distintas estructuradas a partir de la *o* diferenciante y unitiva.

El hombre y la mujer viven en su sexo y desde su sexo. La segunda preposición no puede ser olvidada porque la instalación que es el sexo lo es por y para un proyecto vital. Se vive desde el propio sexo hacia el otro. Este vivir configura toda la realidad en ese orden sexuado que es el ámbito donde se configura la conducta sexual. Naturalmente, lo sexuado y lo sexual tienen historia. El cuerpo no es la realidad radical. Me encuentro con mi cuerpo en mi vida y por lo tanto éste está recubierto por una pátina de interpretaciones históricas y sociales. Para tenerlas en cuenta basta estudiar las variaciones de la moda, sobre las que Ortega llamó la atención a su tiempo. No es lo mismo el tiempo de la falda larga que el de la corta, ni la época en que la mujer no puede andar en pantalones por la calle que aquella en que usa las mismas prendas del varón. Marías habla de una sutil ley de compen-

sación gracias a la cual hay estilizaciones en el caso de uso común y *respuestas* en uno y otro sexo en materia de peinado, maquillaje y vestido.

Hace muchos años Zubiri dijo que éste era el tiempo de la crisis de la intimidad. Marías subraya que el cuerpo es íntimo y que la vida está esencialmente clausurada en la corporeidad; por eso, el cuerpo es «expresivo». La risa, el llanto, el gesto amistoso o el tono enfadado nos revelan un interior alegre, dolorido, cordial o enojado. Esa es la verdadera razón del interés que ofrece el conocimiento fisiognómico de los demás. Raras veces nos equivocamos al mirarle los ojos al otro y si alguna vez nos ocurre es porque no somos completamente leales con nosotros. Para Marías, la metafísica de cada cual asoma en su rostro. Se entiende: aquella que nuestro interlocutor tal vez no se ha formulado taxativamente, la que integra el subsuelo de sus creencias.

El uso lingüístico

Como se trata del ensayo más extenso y complejo que figura en este volumen, voy a tratar de ajustarme a su movimiento interno para transcribir lo que me parese esencial. Invitado por la Real Academia Española a formar parte de la lista de sus miembros, Marías contesta afirmativamente. Ha vivido en la sociedad española «a la intemperie»; ahora le ofrecen una casa. Acepta la invitación porque le resultan tentadoras las tareas que le proponen, porque no quiere hacer automática su inveterada costumbre de decir «no» a muchas solicitudes y porque la Academia, además de su prestigio intelectual, goza de otro al que Marías es cada vez más sensible: el prestigio moral. En las notas sobre Ortega y Morente sorprendimos no pocos requisitos de la ética de Marías: entusiasmo, veracidad, don de entrega. De la Academia dice que ha tenido «refinamientos de dignidad, independencia y elegancia». Dignidad significa señorío: es saber centrarse en la propia alma. Independencia es siempre lo que sigue a la dignidad. Y elegancia es saber elegir.

De ahí pasa al elogio de Wenceslao Fernández Flórez, que antes ocupaba el sillón que ahora es suyo. Lo retrata en pocas palabras. El autor de *El hombre que compró un automóvil* se le aparece como un escritor con vocación de *hombre civilizado*. Fino, melancólico, amablemente irónico, Fernández Flórez no se resignaba a vivir en una época que con tanta facilidad pone a funcionar los mecanismos más burdos. Todo lo que fuera barbarie, tosquedad, primitivismo o grosería, le era perfectamente ajeno. Atemorizado durante la guerra civil, quizá más atemorizado en su soterrada permanencia posterior, sacrificó la expre-

sión de mucho de lo que su mirada alcanzaba y que su pluma pudo escribir. Como nunca quiso ver el mundo en cerradas facciones, ni decretar que el mal quedaba de un bando y el bien de otro; como fue hombre de matices, sutilezas y claroscuros, perdió en la estimación de las gentes, acostumbradas a vivir en un mundo que pide fórmulas tajantes.

A continuación Marías desarrolla su tesis dividiéndola en nueve epígrafes: «La realidad de la lengua», «El uso lingüístico», «La lengua, ingrediente de la estructura social», «La vigencia lingüística», «Las formas de vigencia en la lengua», «El tiempo y el uso en la lengua», «Los grupos sociales y el uso de la lengua», «Dinámica del uso lingüístico» y «Limpia, fija y da esplendor». Para no perderme siguiendo los vericuetos de tantos razonamientos que habrá que leer y releer muchas veces, diré de antemano lo que me parece fundamental. Para Marías el hombre que se dice a sí mismo hace Metafísica porque interpreta su vida como *tal* vida. Vivir la realidad de un idioma es instalarse en un ámbito, en un hogar de formas precisas y contornos bien delineados desde el que se actúa creadoramente. Para que un hombre pueda dar el máximo de sí mismo, para que se realice, tiene que saber el arte de esa instalación en su sexo, en su clase, en su raza histórica, en su idioma. Parte de la tragedia hispanoamericana consiste en que siempre hemos hablado el español a regañadientes, no como sujetos libres dentro de una sociedad particular que a su vez pertenece a otra que la incluye en el orden lingüístico. Además, el idioma es el órgano capital de la convivencia. Es muy importante que se mantenga vivo, que se renueve, que nunca pierda su vigor. Para esto hace falta huirle a dos tentaciones: la del código lingüístico que se impone desde la altura académica y la de la pereza que también se impone desde el facilismo y la ausencia de resortes de una sociedad muelle. Trabajar por la pureza y la duración de las formas lingüísticas, matizar el estudio de sus usos, es penetrar el terreno de lo social. La investigación lingüística se puede hacer en tres planos: el decir atañe a la Metafísica, a la teoría analítica de la vida humana; el hablar a su estructura empírica y la lengua al campo social.

En el primer epígrafe, después de hacer algunas distinciones que ya apunté en el párrafo anterior, Marías dice una frase que se me antoja muy importante: «Cada lengua revela, y en cierto modo realiza, un temple vital.» Se habla *en* español, *en* inglés, *en* francés. Cuando venimos al mundo y empezamos a hablar, la lengua nos regala la primera interpretación de las cosas. Facilita el cauce de ciertas emociones; frena otras, es algo así como una filosofía en ciernes. El temple es el entrecruzamiento de la experiencia, la edad histórica, el fondo cambiante de

creencias y una cierta actitud ante la vida que se comprende cuando se ilustra con un ejemplo. Compárese la exclamación de Ortega en las *Meditaciones del Quijote*: «¡Bienaventuradas sean las cosas!», con la náusea que experimenta Roquetin, el personaje de Sartre. El temple, desde luego, no es único. Hay sucesivos «temples» cuyas variaciones corresponden «a las grandes, decisivas inflexiones» de la historia íntima de las sociedades. Por eso Marías cree que no hay «historia de la lengua» como no hay «historia de las ideas». Los fenómenos lingüísticos van más allá de sí mismos.

Pasa después Marías a formular un voto de humildad para la Academia. Lo decisivo en la lengua no es lo decretado por las autoridades ni lo escrito por persona ilustre. Lo decisivo es el uso, esto es, el lenguaje hablado, el de la calle, la oficina, la tertulia casera o el café. Pero no hay que pensar por eso que el uso es lo contrario de la norma. En lo más mínimo: lo normativo es el uso y esa es la razón vital de la lengua. Pero con esto tampoco se aclara definitivamente la cuestión. Al revés, empieza a erizarse de dificultades. Porque hay que preguntarse: ¿cuándo un uso es verdaderamente un uso? O dicho de otra manera: ¿cuándo una palabra, un giro que se pronuncia con frecuencia, son verdaderamente usos? Marías empieza por distinguir: hay un uso escrito y otro hablado. Hay palabras que no se escriben, pero se hablan, mientras que otras se hablan, pero no se escriben.

La palabra que se dice con frecuencia es un uso cuando está vigente. Lo vigente es lo que está vivo y despierto. Viene de un pasado, se actualiza en el presente, tiende a desaparecer o a atenuarse o a vigorizarse en el porvenir. Hay que ver la realidad lingüística haciéndose, forjándose, en un desarrollo paralelo al de la realidad social que expresa. Y añade: «en materia de vigencias lo decisivo es la *relevancia*». Lo cual quiere decir que hay que ver las vicisitudes que atraviesa una palabra o un giro, la importancia que tienen, el lugar que ocupan dentro de la vida colectiva. Para ello es preciso determinar primero el área dentro de la que se producen si se trata de una clase social, tal vez de un oficio o profesión.

Si esto se admite es menester clasificar las vigencias. Lo fundamental es la entonación. La misma palabra quiere decir dos cosas completamente distintas si se entona de una manera o de otra. También hay que atender a que se extienda a la sociedad entera o a un fragmento de ella. A veces, puede estar restringida a un estrato de la sociedad, como ocurría en el caso de los «patricios y plebeyos».

No se puede olvidar que tiene registros que la modifican y matizan así como un modo importante de vigencia social: la *especialización*. Los pescadores, los clérigos, los militares, los intelectuales, tienen su «len-

guaje» al que no es accesible la gran mayoría del público. Dentro de este lenguaje las palabras adquieren un poco la categoría de «términos», que son formas sui géneris de expresión cuya función sería importante precisar

Por supuesto: las vigencias no son estáticas. Pasan por distintas fases. Dice Marías que las hay jóvenes, inveteradas e inmemoriales. Aquí es donde conviene estudiar la dinámica del lenguaje, lo que ha sido, lo que sigue siendo, la manera en que se proyecta para ser en el futuro. La sucesión de las generaciones las afecta. Una observación aguda se intercala: si se quiere saber a qué generación pertenece un hombre, atiéndase a las «palabras que expresan estimación o complacencia» o a los adjetivos que denotan belleza o menosprecio intelectual.

De cierta manera, cada grupo social tiene su lenguaje. Pero como también hay «vigencias de relación», se establecen los contactos sin perjuicio para el mutuo entendimiento en el caso de que no se registren anomalías. El intelectual se «adapta» a sus interlocutores y no introduce términos técnicos en su conversación. El sacerdote no usa conceptos teológicos, propios de especialistas, cuando habla en el púlpito. Pero puede ocurrir que un grupo pretenda invadir la sociedad total. Así, pueden tener lugar fenómenos que alguna vez han ocurrido: desde el plebeyismo hasta el clericalismo pasando por el esnobismo.

«La lengua depende, decisivamente, como todo lo humano, de la atención.» Lo que hay que hacer con la lengua es echársela a la espalda y aceptarla como relativa pesadumbre: hay que cuidarla atendiendo a ella, viviéndola en tensión vigilante, rechazando día por día la tentación de la pereza. Limpiarla es «depurar, distinguir, aclarar»; fijarla es hacerla durar y darle esplendor es someterla a la combustión del estilo, que cuando lo es realmente, vivifica las cosas y enciende la realidad para que reluzca desde la perspectiva del temple personal del escritor.—MARIO PARAJÓN *(Calle 38, núm. 4714. 47 y 40. Kohly. MARIANAO. Cuba).*

CORREO PARA LA MUERTE
(Carta al poeta Ramón González-Alegre)

Querido Ramón: Hoy —14 de septiembre de 1969— hace un año que recibía una carta tuya fechada en Vigo. Me extrañó la imposible diligencia, pues la misiva no llegaba por correo aéreo. En el matasellos redondo —correspondencia ordinaria—, se lee entre dos circunferencias concéntricas: SUCURSAL N 5, en la parte alta. Separado por dos adornillos (X), en la comba inferior, también en versales —de verso—, VIGO. Enmarcado por las paralelas del círculo inscrito: 13 SEP. 68, sin hora de recogida. El sello de franqueo —1,50 pesetas, aún sin la adehala gibraltareña del patriotismo: 0,50 pesetas— representa el castillo de Peñafiel, en Valladolid, alusivo a la roca de la lealtad castellana. Antes se había llamado *Peña Falcón,* nombre bien puesto: en verdad es una gigantesca ave de cetrería que vigila sobre un roquedo impresionante para los medios bélicos de su erección. Su morador más notable —sí, ya sé: antes reyes y caudillos moros o cristianos— fue el príncipe por sangre —azar— y por letras —merecimiento—, don Juan Manuel, que nació en el castillo toledano de Escalona —por donde, en acción nada heroica, pasaría luego Lazarillo—, allá por el siglo XIII, el de *El Conde Lucanor,* que ya escandía endecasílabos

(Non aventures mucho tu riqueza
por consejo de home que ha pobreza.)

entre batallas de reconquista y luchas civiles, alternadas con abrazos a las buenas mozas reidoras y ruborosas, entretenimiento original y eterno.

Total, Ramón, que te habías equivocado. El dato resultaría tonto de no haber ocurrido algo —¡casi nada!— definitivo, que me tiene sobre la nostalgia y las cuartillas: morías en Vigo (Pontevedra) el día 15 de septiembre de 1969. Caíste fulminado, herido en el corazón, que no pudo más contigo. Y, asimismo, por parálisis de ese órgano tan sensible llamado hígado, asiento del valor —hombre de hígados—, generador de la sangre como creía falsamente Galeno y muchos siglos occidentales con él. Del corazón se dice que es el manadero de la sentimentalidad. (¡Cómo te reías cuando yo le llamaba víscera de la sentisementalidad, pues el sentimiento sano acaba en Eros! El hombre es un ser sentisemental, entre infinitas cosas.)

Ahora recuerdo que Francisco Pablos, escritor salmantino, cervantinista —para mí un aval—, en tareas periodísticas por el Vigo —a veces *Vaigo,* a lo norteamericano, para el humor gallego— trepidante, hablando de tu muerte vino a vino, me contaba que un domingo, a la salida de un partido de fútbol celebrado en Balaidos, te encontró anheloso, ceniciento, sentado en un guardacantón en espera de un taxi, porque la bomba cordial no te mandaba resuello para caminar. Igualmente me dijo Pablos, al contarle lo de tu carta, que encima de tu mesa de trabajo estaba mi *Apelación al tiempo* y unas notas sin concluir que no sabías eran las últimas. Cuando le dije, con humor más negro del querido, que no me imaginaba tan mortífero a mi libro, me respondió piadosamente: «¡Hombre! Ya sabes que estaba desahuciado.» Y sonrió para que no quedásemos como ingenuos ninguno de los dos.

¿Fue *mi* carta lo último que escribiste, con esa inconsciencia del cántaro que ignora su quiebra al momento siguiente? ¡Y luego dicen que las fechas no tienen importancia! Tal vez, cuando todo esté en el muladar —o almáciga— del olvido o del origen. Mas qué sagrado e irreversible el *tiempo mío,* el de cada cual, el humano tiempo de los pasajeros hombres, no el cronológico de los relojes, el convenido, donde *1* es igual a *1,* mientras aquí uno es distinto de otro, y gracias a él: no hay yo sin tú ni nosotros sin vosotros, y viceversa.

Me acuerdo del 14 de septiembre porque así está escrito en tu última carta, anticipando el futuro. Y porque hoy es 14 de septiembre —otro— y viene el recordatorio del primer aniversario de tu muerte en un periódico —no suelo leer las esquelas mortuorias: ¿miedo a encontrarme con la mía?—. Hoy es domingo —propicio al descanso y a la escritura— como otro distinto 14 de septiembre de hace veintidós años, que no os dice nada, pero sí a otra persona. (¿Otra persona la esposa, aunque el amor quiera fundir «dos pabilos en una misma llama», y a ratos se consiga, como en la metáfora mística, si bien no eternamente, ¡ay!, limitación, cada cual perdido en su sí.)

El 14 de septiembre mío fue domingo asimismo, día del encuentro y reconocimiento. *(Benedetto sia'l giorno, e'l messe, e'l anno,* decimos con Petrarca, cumplidos en el amor honesto. Y bendita la hora, le faltó decir al iniciador del humanismo, aunque el tiempo del corazón no cabe ni en un endecasílabo italiano.)

El 14 de septiembre tuyo —1968— era sábado de un año bisiesto y funesto: Eduardo Vicente, el ángel que le nació a la pintura de Goya; mi hermana Alejandra; el tío Emilio, que prefirió saber a mandar, y murió en paz y sin enemigos; el volcán de amor y poesía de León Felipe, muerto en el exilio agrandador; don Ramón Menén-

dez Pidal, el gran maestro de la lección trabajadora y continua; tú... La devoción y la sangre, la mutilación y la melancolía, la soledad más cercadora y manante. Sabías que no soy supersticioso —por lo del refranejo—, pues no ignoro lo bastante para serlo. Mas el martillo batió tanto, tan hondo y repetido, que hasta el hierro frío se ablandaba, dejándose moldear por oscuridades y temores.

(Y aquí, de *pasada* —¡y tanto!—, al recontar mis muertos, algunos comunes, te diré que —¿lo sabes ya?, ¿es verdad que ya estáis *ahí*, eternos, limpios, en claro?— el 1 de agosto de este año —1969—, para lastrarnos las vacaciones y no dejarnos respiro, se nos murió el magnífico Miguel Labordeta en su Zaragoza entrañable. Había nacido en la capital del Ebro el 16 de julio de 1921, por lo que cumplió los cuarenta y ocho años y una quincena de propina, mientras a ti te faltaron dos meses para igualar su ciclo temporal. Notarás que cuento los días con avaricia de mendigo, que empiezo a padecer el tiempo en la carne, y su fugitividad; que ya el gran devorador no es retórica para los que tenemos más tirones bajo tierra que en este mundo tan áspero y maravilloso. El gran poeta español de Aragón, el de *Sumido 25, Violento idílico, Transeúnte central, Las 9 en punto, Metalírica, Oficina de horizonte,* entre lo publicado en verso; el buceador en nuevas formas expresivas, ingenioso y desgarrado, gracianesco por talento y cultura, superrealista porque no le consolaba del todo la razón, en él tan poderosa, cultivado y espontáneo, de hombría y llaneza, trabajador y recoleto, cabeza imperial romana en mármol definitivo cuando vivía, ya no está ¿Os estáis riendo de mi angustia por esos pagos de la muerte, sin temor, en claro y comprensivos, corriéndoos un gran juergazo lírico? Porque si no, ¿dónde han ido a parar vuestro pensamiento, vuestros versos aún no escritos, la experiencia, la vida atesorada de vuestra existencia aquí?

Yo,
Valdemar Gris,
habitante de este mundo,
niño antiguo de veinticinco ríos secos de edad,
os traigo mi humilde mensaje de primavera
y os digo con alegría de estrellas en los ojos:
Todos los jóvenes del mundo somos hermanos.
Somos todos hijos del sol y del misterio.
Una misma mujer humana
cantó sus dulces canciones nocturnas
creyendo ver al borde de nuestros tiernos vientres
un signo por encima de alfabetos y razas
que inundaría las tierras...)

Naciste, amigo Ramón, el 30 de noviembre —mes de los Santos— de 1920 en Villafranca del Bierzo (León). Al morir no pudiste cumplir los cuarenta y ocho años de andar aspeado y sin sosiego por este mundo tan revuelto en un país más convulsivo aún, sin horizonte demasiado claro nunca, entre el silencio forzoso y la explosión visceral, acallados o empentonalmente anárquicos. (Y no paso de una cosa a otra —aunque todo se funda en la vivencia última—. No debía decírtelo, porque pasamos muchas horas, serenas o febriles en aclarar y aclararnos, en contrastar experiencias y esperanzas, sueños y heridas. ¿No es lo nuestro ver —*¡luz, más luz!*—, intentarlo al menos? Tú sabías de mis ojos miopísimos —ahora menos, doctor García Castellón, taumaturgo científico de mi luz— y de mis ignorancias, de mis hambres milenarias de claridad mental.)

Como tantos —¿todos?— españoles, fuiste hombre frustrado, impedido. (También los impedidores, aunque no se les alcance.) ¿Por culpa propia, del material de que nos hacen, o por impedimentos ajenos, cegueras y embestidas, grupos de presión económica y grupos de presión sanguínea? Quisiera poder contestar honestamente sin que los acéfalos, los belígeros, los depositarios de la verdad, los biempensantes —los que no piensan porque todo está ya decidido para su comodidad y mando— sacasen las etiquetas que no arreglan nada. Para nuestra tristeza, no hemos dado de sí lo posible, incluso quienes más consideramos —¿te pongo Ortega y Gasest, te cito a Machado, contra quien empiezan a sacar los colmillos algunos que le tomaron como parapeto, muchos analfabetos pontificantes?—. Y no digo los actualísimos, los gananciosos, los que confunden aldea y universo, los del casinillo y el mundo acaba en nuestras barbas. No hemos logrado cumplirnos ninguno, por notorio que sea el pavoneo de los imbéciles, de los que confunden ajetreo y gritito con movimiento y palabra creadora. ¿Mala materia? ¿Mal crisol? ¿Horno sin temperatura adecuada, arrebatados o crudos los panes?

Si echo la vista atrás, a los amigos que te precedieron, advierto que están incursos en la misma dolencia —y varios pasaron de los años precisos para no llamarse malogrados—: unos por tempranamente segados y sin granar; otros, por culpa de pasiones improcedentes. En mi sobrecogedora galería todo son muñones, torsos rotos, indicios de lo que no llegó o no pudo encañar, de lo que acabó su posibilidad. Y el árbol solitario no hace bosque, el solo no cuenta, el extrañado no sabe ni es sabido. Nuestro vivir es una irritación permanente, cuya causa es cuestión de honor —de vida o muerte— averiguar. ¿En quién va a descansar, con quién dialogará, a qué autoridad se confesará, a

quién aprovechará su talento y su obra si no lo gastan los demás?, se pregunta el despierto, el que no halla respuesta.

No hemos llegado —los hombres de nuestras generaciones— a casi nada, ni a morir: más que vivos somos supervivientes, supernumerarios vitales sin plaza, ni dentro ni fuera de este mundo. O por si resultase más justo: no he llegado a casi nada, a lo sumo a tener dolorida conciencia de mi cuasi nihilidad, neologismo que pone máscara —incluso de pedantería— de juego y sonrisa a la tragedia.

Los hijos —cuando han venido—, por lo regular han llegado tarde: los hombres que sabrían estar con sus nietos no consiguen adecuarse a sus hijos, abuelos de éstos. (Sin contar esa crisis de fe, de no saber a qué atenerse, de falta de mañana —inseguridad, ausencia de continuidad— que hace echar las patas al alto, amancebarse con lo sensual y electrodoméstico a millones de semovientes o de seatientes.) Y los viajes dentro y fuera de la patria ya no apetecen —¡malo!—, degradado el apetito vital o con otro signo más modesto y subsistencial. Porque no fue viajar hacerlo a tiros o bajo las bombas, ni se ve el paisaje desde la cámara de gas, ni se tiene vagar en los campos de concentración más que para el piojo y el hambre, ni se dialoga con la boca cerrada. ¿Y las cátedras con las que soñó la vocación y el trabajo e impidió el color real o etiquetado con mala sangre?

No fue ése tu caso, mas tu afán universitario tampoco se satisfizo, zozobrado entre necesidades e inmediateces urgentes, perdido en leguleyerías, donde se ciega para ver tuerto al prójimo, tú que eras dialéctico y pensante, hombre meditador más que de acción, de diálogo más que de oposición y pugna. No contestabas a la violencia con la violencia, sino con el retiro. Pero el amor, pero los hijos, pero María de los Angeles, la mujer que te supo ver y aguantar las excentricidades del poeta —maternales mujeres las de los poetas, niños—, sus barruntos desoladores y sus cambios de humor, sus ventoleras independientes de la voluntad, porque alguien sopla en el giraldillo de la torre y tañen las campanas solas. Quede aquí —reverencia y homenaje— su nombre completo: María de los Angeles Burgueño Cela, si no recuerdo mal, de vallisoletana castellanía. Y luego las cinco llagas luminosas, las cinco esperanzas, las cinco partes de tu mundo, las cinco puntas de tu rosa de los vientos —de vuestra rosa—: Ramón, José María, Angeles, Ana y Alberto. Cinco bazas y cinco triunfos para vivir con aquel corazón escorado que te volcó, cinco razones para no matar, para no morir ni después de muerto. Porque algún hijo, algún nieto vengarán el olvido, harán lo que no pudiste llevar hasta el cabo, lo que no te permitieron el tiempo y los trabajos de pan traer, que no siempre lo conseguían.

Apago mis preguntas, en cierta medida mi requisitoria a una sociedad insolidaria y cruel, a un montaje sobre el dinero, el sexo y la violencia. Porque tú —ninguno, fuera de los hijos de papá, cuya confortabilidad no significa altitud mental o ética— no conseguiste la instalación social adecuada, el encaje en su sitio, el enquiciamiento que no hace rechinar o resentirse. ¿Dónde el respeto, para qué cuando uno se nota lunático y payaso que ofrece versos o prosas a los que reclaman berzas, a quienes sólo quieren pienso, a cuantos creen —y practican— que el amor es roce y fantasía y lo demás son puñetas. (Fea palabra, ¿verdad? ¿Y los hechos? ¿O ahí —hablo para los muertos— también hay que guardar las apariencias, el orden público y sofocar el orden moral?)

A ti, querido Ramón González-Alegre —¡y *Olé!*, como en el *cuplé* populachero para satisfacción de... ¿me atrevo a decir lo que pienso, puedo decirlo sin peligro?—, a ti, hombre estrujado en un rincón de España, con más poemas, fantasías y prosas que dinero —¡un loco, Señor!—, te alcanzó un mínimo reconocimiento como viático para morir. Ahora —¡y dicen que no queman, levantan y destruyen las palabras!— me hablan de un monumento alzado a tu memoria en tu tierra. No está mal, sino muy bien —¡qué no diríamos tú y yo mano a mano ante mi poema, aún no escrito «Para agradecer una lápida»!—, pero también llega a destiempo. ¿Y si en lugar de monumentalizarnos —previo paso por la tumba— nos leyese alguien? ¿Que eso es cosa nuestra, porque otros son leídos? (¡Y nunca poder cantar las cuarenta!) ¿Y si nos tomasen en serio alguna delicada vez —no quiero repetir atrocidades—?

Sí, amigo Ramón. Al año mismo —¡diligencia antiespañola!— de tu muerte, se ha inaugurado un monumento, o más cordialmente, un recuerdo al poeta villafranquino Ramón González-Alegre Válgoma o de la Válgoma. Y por suscripción popular, eso que nos clamorean que el pueblo no tiene gusto por la poesía —así se le puede dar bazofia—, según los comerciantes de almas y los tratantes en hombres, maranchoneros trágicos. Se trata de una piedra primorosamente labrada —¡canteros escultores del románico Camino de Santiago!—, que ostenta una medalla en bronce con tu vera efigie —disculpa la expresión mostrenca en gracia a su pequeña uva—. Está situada en el bello jardín de tu pueblo: en la Herradura de la Alameda. Y para dejar constancia de tu amor a las raíces, tres de tus versos al río Burbia:

Paso entre mirtos a rozar tu llanto
y me comporto como los jilgueros.
¡Quiero cantarte tantas veces tanto!

(En tu libro *Por entre el arpa y la saudade,* al hablar del valle del Salnés, al amparo de una cita de Valle-Inclán, aciertas a decir espléndidamente: «Y surge tal una canción, que es como el ruiseñor responde a la libertad.»)

Tú —y todos los que tenemos cepellón campesino— tenías el sentido y el sentimiento de la tierra matricia oreándote la palabra, olor a tierra mojada entre los surcos del verso. Para ti la clave del arco vital era el nombre acunador del Bierzo:

Bierzo mío, Bierzo amado,
Bierzo alto, Bierzo bajo,
Bierzo leonés, Bierzo galaico,
Bierzo de vides, de castaños,
Bierzo de montes cotidianos...

Y la sangría —amorosa— sin cerrar de los puntos suspensivos, letanía para repetir sin cansancio, con temblor y morriña diariamente renovados. ¡Morir en este Bierzo frío, y cálido, y cambiante con la hora, con el día, incorporado al pulso y la saliva!

Para tu satisfacción —y te gustaban las satisfacciones del diálogo y del banquete (comer sin hablar, pastar), de la fiesta y del recogimiento, del entusiasmo dionisíaco y del arrepentimiento penitente, complicado, fabuloso y fabulador, crío y paternal Ramón—: no sólo de autoridades vive el poeta. Entre otros —entre muchos niños que un día sabrán tus versos de memoria para aliviar los caminos amargos y las soledades repuntadas— estuvieron con presencia y voz algunos paisanos tuyos. Antonio Pereira, buen poeta y novelista, como prueban *Del monte y los caminos* y *Una ventana a la carretera.* O Ramón Carnicer, el dolorido autor de *Cuando las Hurdes se llaman Cabrera,* el amante del idioma, en *Sobre el lenguaje de hoy.* Y el poeta burgalés leonizado Victoriano Crémer Alonso —*Furia y paloma, Nuevos cantos de vida y esperanza...*—, que meditó en San Marcos de León como antes lo hiciera Quevedo, con un río por cabecera. Y el genealogista, historiador, académico y familiar tuyo don Dalmiro de la Válgoma, que se adhirió por carta. (Claro que los villafranquinos tienen tradición cultural —y memoria—. Paisano vuestro fue el ilustre ilustrado padre Sarmiento —Pedro José García Balboa, en el siglo—, el de *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles,* defensor de la razón y de la luz, que acrisolan el sentimiento religioso. Y Enrique Gil y Carrasco, *Cisne sin lago,* en la justa, lúcida y bien escrita biografía del estupendo Ricardo Gullón. El autor de *El señor de Bembibre,* «el más dulce poeta de la época romántica», murió en Berlín a los treinta y un años, diecisiete menos que tú.)

Resultó tan noble, sencillo y cordial *aquello* que casi merecía la pena haberse muerto. Por lo menos para dejar de padecer tanto agobio, para bajar la defensiva y tumbarse en la cuneta, para que nos vean correctamente y sin prejuicios. (O para que nos olviden, que no es lo peor.) La constitución histórico-social de España —¡y dale, molino!— está montada más sobre la caridad que fundamentada en justicia, sobre la tormenta del corazón —normalmente de secano—, que asentada en cimientos racionales. Así andamos de inciertos, azarosos y caprichudos. Como en el viejo paternalismo caciquista, simple medalaganismo, elemental voluntariosidad visceral incontrolada. ¡Ay, Ramón! ¡Ay, Miguel! ¡Ay, X! ¡Ay, ay, ay, ay!

Sí, muchos ayes supura esta carta. Y los que no se ponen, no por miedo o por cuquería, sino para no condenarla a mayor ineficacia. Tú —que fuiste abogado en ejercicio, no como uno, que no se atrevió con el positivismo jurídico: ¿por amor a la Justicia, demasiado mayúscula para resultar humana?—, postulaste justicia para los demás, la que no se hizo para ti, atenido al favor, a la cicatería de lo que era tuyo. ¡Ojalá —invocación al profeta Alá de la catolicísima España—, ojalá fuese todo Código penal ordinario —sin jurisdicciones exentas— para la injuria y la calumnia, lo más que yo pido! Responsabilidad —de todos— y seguridad —para todos—. Para la injuria y la calumnia. Y para los otros delitos, claro —entre los Mandamientos se cuentan nueve a más del sexto—, incluido el aún no tipificado de impedir la persona. Pero esto es moral, me dicen, y fantasía. ¿Tal vez el Derecho, la ley —su expresión histórica— no es moral, no se fundamenta en la conducta que hace buenas las bellas palabras? ¡Caprichos tiene, querido Ramón González-Alegre, poeta y abogado, ayer vivo y hoy muerto, la inauguración de un monumento! Prosigamos bien:

¡Alma, que a Villafranca debes tu venida
en mi cuerpo tan pobre y tan cuitado,
llévame al inmortal de la belleza!

(¿Que el primer verso tiene trece sílabas y los restantes once, y que el soneto preceptivo debe... ¡Váyase usted a paseo, por decirlo decentemente! No desprecio la música, no repudio nada verdadero —¿y qué es la verdad?—, aunque me importa más el sentido que la forma —sí: no se pueden separar—. Si quiere, señor retórico, empiece: *A Villafranca debes tu venida...*, y lo que sigue tendrá idéntico estremecimiento. Y por si se le ha olvidado: no andamos de crítica, sino de llanto.)

Mas vengamos a tu carta, testimonio impagable, última palabra, decir testamentario. En el ángulo superior izquierdo de una holan-

desa se lee, en dos renglones impresos: *Ramón González-Alegre. Abogado.* En tres líneas del ángulo superior derecho del papel, igualmente con letras impresas: *Gran Vía, 198, 2.º dcha. Teléfono 233276. VIGO.* Y, seguidamente, el recordado y mecanográfico 14-9-98. Después de llenar el folio a máquina, añadiste, con lápiz azul de trazo grueso y subrayador algunos piropos para mi intimidad casera, referencias a mi libro de versos a Cervantes —supongo seguirá sin llegar a Vigo, por culpa de la distribución y parvedad de la tirada y de su precio de bibliófilo—, añadías: «Saludos a los amigos del Gijón, el café —digo yo— para el diálogo y la amistad, donde siempre suele haber alguien *de guardia* para quien desee hablar de lo literario y de lo divino y de lo humano, puerto franco del pensamiento y de la lírica, isla liberal en la que no es delictivo razonar, tener opiniones, disentir de hechos o teorías.

Querido poeta:

Perdona que no te escriba a mano. Tengo el pulso vacilante después de las eternas gaitas, ya incurables, que tañen dianas y alboradas por mi hígado. Tu carta es admirable testimonio de amistad y de comprensión. Uno ya se había acostumbrado a vivir dentro de una situación escéptica frente a determinadas actitudes, ante suficiencias gallofas, y frente a inelegantes pedantes. Tengo plena conciencia de haber vivido los más amargos momentos que puede vivir un literato en un medio hostil. Pero en fin, todo ello no dejan de ser horas transeúntes. Uno ha trabajado y sigue trabajando honestamente, sin fraude, «al buen y fiel hacer» que repetía Quevedo. Por ello te agradezco las palabras amigas en ocasión de este premio que tiene para mí la trascendencia de su condición berciana y leonesa. Me abruman además los nombres de aquellos que lo han obtenido antes que yo. Tendré que ser ahora mucho mejor.

Tu carta, que uno quisiera devorar como esos panes líricos de la mitología griega, sería merecedora de atenciones tantas, que abarcarían todos los estamentos de una meditación muy honda. Yo creo que con los años se va decantando poco a poco el poder de acción literaria, que es, como tú muy bien dices, camino de duelos y quebrantos. Todo cuanto va formando esa pequeña intrahistoria de nuestra adhesión irresistible a una circunstancia vocacional, forma parte de un destino único, al que no se pueden oponer los argumentos aventureros e intrigantes que hoy parecen rezar en el misal de las letanías maledicentes. La obra de cada uno tendrá la suficiente amplitud como para dejar un testimonio de valores positivos o negativos. En cada tiempo, querido Ramón, el escritor se siente a su propio «organismo de actividades», como escribió Ortega en uno de sus ensayos estéticos. Yo, como tú, y como el más pintado se albergó en una plena noche fría. Quizá este honesto permanecer a cuerpo limpio, mejor este «hacer» peregrino en el tiempo nos hubiera perjudicado. Quizá, pero no tanto como para proclamar una lucha estéril, antes al contrario, cada día más cargada de verdades.

Por muchas razones he metido el alma dentro de crudos escepticismos. Vivo en una tierra donde disfrazarse de humor es la dramática solución ante los embates angostos de los mezquinos. Y en el invisible coro voy trenqueando, viendo cómo en los pajares ladra el can. Me refugio en mis versos y en mi obra que voy sacando a trancas y barrancas, en espera de editores que no llegan, de «amigos que no lo son», de envidiosos con alma de cristianos. Y no quiero claudicar, querido Ramón, de mi insobornable libertad. No quiero la limosna del político, ni tolero la genuflexión claudicante de quienes, proclamándose extremosos, son puros buitres de la dádiva. En fin, Ramón, mil gracias por tu carta y por tu felicitación, que me ha permitido esta expansión necesaria.

¡Ay, Ramón, Ramón! «Vivo en una tierra donde disfrazarse de humor es la dramática solución...» O: «Tengo plena conciencia de haber vivido los más amargos momentos que puede vivir un literato en un medio hostil.» De un modo u otro, ¿quién no vive en un medio hostil para las letras, donde al escritor se le piden adulaciones y servidumbres indignas, rebajamientos hasta la bajeza de hacer «reír las tripas» —otra prostitución intelectual—, de no crear problemas, de facilitar digestiones o fomentar cursilerías de menopáusicas o de vagos? Porque del intelectual, del desamparado e inerme domador de palabras —que también dan sus zarpazos—, se suele decir: «¡He ahí el enemigo!» Si te degradas, malo: el verbo es sagrado. Si no, te pudres en soledad y sospecha. Inexorable situación. ¿Qué abogado puede ser quien hace versos, escribe en los periódicos, publica libros, si en junto la múltiple tarea no da para comer y además crea problemas? ¿No es eso, en buena lógica tocinera, de loco, de meterse en aventuras de caballerías?

Para ir tirando era preciso disfrazarse de humor. Para que hubiesen pasado los momentos más ácidos, morirse.

Pero retornemos al buen camino. Como sabías mejor que yo, tu Villafranca del Bierzo —que don Pascual Madoz escribe Villafranca del Vierzo—, el romano *Bergido,* fue capital de provincia hasta que el valle se incorporó a León. Como te dije, allí nació tu amigo Antonio Pereira —felizmente reinante, digo, vivo—, hombre de sensibilidad y humor, con voz de trueno —como tú—, o más bien ponderadora y estilo con las conchas jacobeas de los peregrinos que dieron origen a vuestra *Villa Francorum,* allá por el siglo XII: rezo y trago, ofrenda al Apóstol y al mocerío, como Dios manda. ¡Qué bien lo pasaríais en vuestros primeros años por la bellísima capital del Burbia y del Varcálcel, dos ríos para un solo pueblo —perdón, villa—. En 1910 tu pueblo tenía 1.735 habitantes. En una década —censo de 1920— perdió 115, para llegar a 5.034 en 1950. (Desde entonces —como dicen

los meticulosos— no disponemos de nuevos datos.) Esto es: Villafranca resulta uno de los pocos burgos españoles que a pesar del absentismo o emigración interior y exterior no se despueblan en beneficio —y martirio— de la concentración capitalina y capitalista de la sociedad industrial y de consumo. (Bien la gozarías si leyeses lo anterior, con todo su coñeo en la barriga.)

Como es lógico, tú sabías muchísimo más del tema, vivido e incorporado a ti, como prueba tu obra lírica o narrativa. Quería expresar que naciste —luego te desarraigaron, para mayor nostalgia y sublimación— en un lugar muy frecuentado, con gentes de muchos países, pecados y esperanzas que pasaban a orar ante el Hijo del Trueno. Y las tales dejarían sus leyendas, de donde os llega a los villafranquinos el amor a la fabulación, o lo que viene a ser lo mismo, el deseo de vuelo, de salto creador, de ver mundo. Y el gusto por el idioma —de un costado el gallego, de otro el castellano-leonés—, y el saboreo de la palabra, en la que se agazapa y vive tanta historia. ¡Qué topónimos los de tu tierra, querido Ramón! Repito éstos, que llenaría de sorpresa, música y misterio al niño que iba para poeta, puestos por orden alfabético para evitar cuestiones etiqueteras de precedencia: Arganza, Balboa, Barjas, Berlanga (del Bierzo), Burbia, Cabarcos, Cacabelos, Camponaraya, Caudín, Carracedelo, Corullón, Fabero, Oencia, Paradaseca, Peranzanes, Sancedo, Sobrado, Trabadelo, Valle de Finolledo, Vega de la Espinareda, Vega de Valcarce, Villadecanes y el inscrito en tu piel y en tus huesos, la cabeza del valle: Villafranca del Bierzo. ¡Gran letanía para dejar limpio el asombro, para echar a vuelo la fantasía del niño, para enamorar el oído y el corazón del hombre!

Desde que te moriste —poco tiempo para nosotros— han pasado muchas cosas, demasiadas cosas, algunas eternamente repetidas: la guerra con unos u otros pretextos y cabezonerías. Ahora —¿se te desbordó el corazón por eso, no pudo tu hígado con tensiones tan atroces?— ocurren demasiadas cosas, y no pasan: se quedan hasta enconarse: *pasa lo eterno, queda lo mudable.* Y el hombre no acaba de cumplir su fin: vivir bien no sólo en lo animal, sino en lo que justifica y cumple: ser feliz. Felicidad, fin, que se confunde con los medios para lograrla: salud, dinero, conocimiento. Yo creo que la felicidad es posible —creer no es tener— porque se realiza en cada uno a su manera, complementaria y no excluyente: dependemos de los demás como ellos de nosotros. ¿Que este saber no cura las llagas y las desazones? Seguramente, sobre todo según el estado y estadio de necesidad en que nos encontremos: del mero subsistir a lo eterno.

Entre las cosas que no pasan, que insisten, persisten y nos destrozan está la guerra, como sabías. La generosidad más loca preside los

gastos bélicos —¡el pingüe negocio de la guerra para unos cuantos: los que no mueren!—, sin correlación para la paz, para la vida. ¡Ahí están los 35.000.000.000 de dólares —treinta y cinco mil millones— anuales confesados de una sola guerra: la del Vietnam. Cada vietnamés, del Norte o del Sur, podría ser millonario y proamericano —y hasta americano— si se le hubiese dado lo que se gasta en metralla que no acaba de matarle. Pero ¿y los armamentistas, y la libertad comercial, y la libre decisión del destino de los pueblos? (También las Inquisiciones han trabajado —y trabajan— para salvar el alma, quemando el cuerpo, el habitáculo del alma para que no sufriese en este cochino mundo.) Tendría mucha gracia el lance si no nos hiciera blasfemar —y perdernos—, si no nos entigreciese. ¿Recuerdas el milagro alemán? Sencillísimo: carecer de gastos militares. ¿Te fijas en los bandazos de Francia? El programa atómico, la *grandeur* gaullista. Mas el general se ha ido, ¡y ahí queda eso! ¿Que la culpa es de los acontecimientos de mayo de 1968? ¿Y quién provocó los *sucesos,* sino las cargas fiscales, los gastos públicos —el miedo y la coraza protectora, el disuasivo, el prestigio—, inútiles siempre que no sean eficaces —para soñar está la literatura—. Y repara en que no digo morales. Vamos embarcados en el mismo planeta y tratamos de poner de rodillas y a mercado abierto al vecino, a nuestro servicio a calzón quitado. Y el pulmón de Francia —el trabajo— no pudo con los gastos atómicos y delirantes. El general De Gaulle —con todos los respetos al resistente y patriota, menos al bonapartista y disciplinario— no ha quebrado, mientras andan en la pobreza y en la fatiga muchos franceses.

¿Que para qué te hablo de todo esto? Aún sigues vivo en tus hijos, en tu obra —desatendida por perentoriedades inaplazables— y en lo que deseabas: paz en justicia, paz por justicia, justicia por conocimiento, conocimiento por libertad, libertad que hace felices. ¿Que esto es política, internacionalismo? No. Me duele —¿por tonto?— el mundo en que vivo, vuestros males, mayores que los míos. Y, por otra parte, el intelectual —con perdón— debe ganarse el pan y la paz para escribir con independencia —y poder callar con honor—, sin hacerlo sobre las espaldas del prójimo en nombre de superioridades sucias y falaces. Además de escritor, el intelectual —sigo pidiendo perdón y perdones— es un ciudadano —sí, molesto, menos amaestrado—, y todo lo de la *civitas,* lo atañedero a la *polis,* lo de la sociedad en que está y es o no es, su tiempo y su mundo, le es propio. (A no ser que se confine, se encarcele, se egoistice, no llegue a nadie ni nada llegue a él: mientras esté vivo y en amor.) No la política —es triste tener que insistir en lo normal entre normales— como medro, extorsión o monopolio, sino en cuanto creadora de sosiego y entendimiento. Hombre despolitizado —o acé-

falo, o desalmado, o cualquiera otra mutilación rebajadora—, hombre animalizado. *Zoón politikón:* sin lo segundo la definición queda en lo primero, por bípedo que se presente.

Insisto —me podrán quitar el dolorido sentir, yo no me callo: lo mío es el verbo— ¿política esto, tontos —o pillos— míos? ¿Y por qué no vida que nos aprieta y ahoga? ¿Por qué no algo que nos atañe y pagamos? ¿Acaso no me afecta, no me importa a qué carta quieren jugarme, la última libertad de escoger el árbol donde ahorcarnos? ¿No pinta nada el hombre en sí? Y ahí le duele, por ahí —y por el conocimiento, insuficiente hoy— van los tiros del descontento, del peligro, de la inseguridad, querido Ramón González-Alegre Válgoma o de la Válgoma por si es más preciso o heraldiza más.

¿Y qué decir de la histérica sensibilidad huidiza de las monedas o divisas nacionales? (¿Ser, igual a moneda, en lo político internacional? ¿Dime cuántas armas tienes y te diré quién eres? ¿La cantidad convierte el asesinato en heroísmo?) Cada vez andan más traspilladitas, cloróticas y para menos las pobres. ¿Por qué no hay una Interpol monetaria que persiga los delitos económicos, para desmontar el gangsterinato de la especulación dineraria, sin ley y sin patria, como existe para los delitos penales? ¿Por qué no es alta traición —y juicio sumarísimo— la evasión de capitales que provocan el paro y la miseria? ¿Por qué no se devuelven a su origen e incorporan a la propiedad nacional lo privatizado deslealmente, cuando menos de modo azoroso: el santo sudor atesorado de los demás? ¿Qué ocurre para que no se realice lo fácil y claro y se orquesten virguerías de ocultamiento, lenguaje críptico —científico y técnico le llaman algunos—, eufemística y procedimientos enrevesadísimos, inmensas polvaredas para cegar los ojos linces y facilitar la fuga de los delincuentes? ¿Hay una internacional de la confusión para hacer titubear a los ingenuos?

¿Que por qué te digo todo esto, me repiten? Porque si no se lo digo a los muertos —para no reventar de convicción y drenarme, por decirlo a lo fino—, ¿a quién se lo voy a contar que me escuche o no me fulmine? Los que viven del trabajo ajeno —en vez de trabajar para los demás, que los demás trabajen para uno, dice el ingenio cínico; desnudarse al contado en vez de vestirse a plazos, y otras lindezas—, de la confusión o de la fuerza en monopolio sacarían a relucir a Dios, a la Patria o a la civilización occidental. Y proseguirían mintiendo, porque Dios, la Patria o la civilización occidental dejan de ser respetables y sagrados si quieren el mal, serían hechos repudiables con nombres santos. Y los que impiden la alegría y fomentan el batiburrilo son el mal. (Digo *los que*, no *quienes*, porque andan despersonalizados, son bultos, no personas. Y porque se ha

dicho divinamente que Dios calla, pero no siempre. Y la Patria también trae un día a cuentas. Y porque acabamos por morirnos.)

Igualmente, querido Ramón, *hemos* llegado a la Luna. (Me incluyo por si acaso estoy en el censo de los hombres. Si no, con borrarme... Porque yo, si no he ido a la Luna —ni alunizaré—, siempre he caminado por ella, un tanto lunático, como tú, Ramón, y otros excelentes compañeros.)

El Apolo XI —la nave espacial—, salió de la Tierra el miércoles 16 de julio de 1969, a las 9,32 horas, de Cabo Kennedy (USA), nombre puesto en honor del presidente norteamericano asesinado con la sospecha del mundo y el más impenetrable secreto. Pisaron la Luna —primero el civil Armstrong— el lunes 21 de julio de 1969, a las 3 horas y 56 minutos de la madrugada, ante los ojos y la expectación de nuestro planeta. El jueves 24 de julio de 1969, a las 17 horas 49 minutos y 50 segundos amerizó la cápsula espacial —cayó invertida— en el lugar previsto del Pacífico. El suspiro de alivio de millones de seres humanos conmovió la Tierra: habían vuelto los héroes del espacio, aunque otros hombres de la misma sigla bombardeaban en el Vietnam. (Un Phanton de bombardeo —los que se mandan a Israel—, cuesta por encima de los 450 millones de pesetas. Sí, has oído bien.)

En el intervalo —19 de julio— Edward Kennedy —hermano de Robert, aspirante a la presidencia de Estados Unidos, también asesinado—, sufrió *un accidente* —algunos dicen que de la *golferancia dorada,* Ramón— en el que murió la joven mecanógrafa y secretaria de Bob, para los íntimos, Mary Jo Kopechne. (De los tres casos aún no sabemos nada en claro y probado, quizá por cierto dombeltranismo ininteligible para mí.)

En nuestra España —«alegre de azafrán», decía Alfonso X el *Sabio*—, el martes 22 de julio de 1969, en un pleno extraordinario de las Cortes Españolas —copio de *A B C* de Madrid del 23 de julio de 1969—: «Por una arrolladora mayoría (94,6 por 100 sobre los votos emitidos), S. A. R. Don Juan Carlos de Borbón fue ayer proclamado Príncipe de España y sucesor, a título de Rey, en la Jefatura del Estado», a propuesta de S. E. el Jefe del Estado, Generalísimo Franco, y Jefe Nacional del Movimiento.

Los hechos son importantísimos para nosotros —el foráneo y el de dentro—, pero no tengo tiempo —ni éste es lugar para pronunciarme sobre ellos.

En una placa conmemorativa del prodigioso vuelo aeroespacial, se grabaron palabras históricas que mañana deberán saber los niños para ingresar en el instituto: «Aquí pisaron por primera vez la Luna

los hombres venidos del planeta Tierra. Julio, año 1969 del Señor. Vinimos en paz en nombre de toda la Humanidad.» ¿Habrá alguien que logre llegar al mismo sitio y recoja la placa indicadora y representativa o el polvo lunar la sepultará hasta hacerla inencontrable? (Se me advierte que no se puso la fecha con más pormenor, por si no coincidía con la realidad, y por un prurito de información veraz, aunque poco precisa.)

En una línea de honor, debajo del texto copiado, aparecen las firmas de Armstrong, Collins y Aldrin. En modesta y refrendaria línea inferior estampa su firma Richard Nixon, presidente de los Estados Unidos de América, la de nuestro Whitman y la del *Mayflower,* a cuyo bordo llegaron los *pilgrim fathers* o padres peregrinos en 1620 —huyendo de la intransigencia religiosa de Carlos I, el católico—, para fundar Nueva Inglaterra. Los puritanos habían encontrado su tierra de promisión y dicen que la libertad su patria. (El tema es tentador e intocable, por las aducidas razones de espacio y tiempo, querido Ramón.)

La fecha del 21 de julio de 1969 es capital en lo tecnológico: triunfo, un tanto desalmado, de la ciencia. Los nuevos Colones no han llegado por ellos a la Luna, sino *disparados* al satélite terrestre, tan envuelto en mala y buena poesía. No ha intervenido su voluntad, sino en una medida imprescindible para no suicidarse. (En España un monterilla puso este cartel: «Se prohíbe el libre albedrío», que él interpretaba como mero relajo, porque no debía estar muy al tanto en teología.) No ha jugado ni siquiera el azar, salsa de la aventura, ventura al fin. A Ulises —ahí está *La odisea,* genial novela de aventuras prodigiosamente escrita en verso— le guiaban los dioses olímpicos, un poco trástulos y muy dados al amor sin píldora ni discriminación entre diosas y mortales. A Colón le mantuvo la fe y le encandilaba el oro. A Don Quijote el albur y el Norte amoroso de Dulcinea. A los astronautas yanquis —igual si hubiesen sido rusos o andorranos: no hay otra posibilidad hoy—, un inmenso equipo mundial costosísimo, mecanismos y cálculos a priori, impresionante —y esperanzador— trabajo en equipo y razón. Mas ¿para qué? Esta es la gran pregunta para que los actos no sean gratuitos o inconfesables. ¿Somos más hombres ya? ¿Hay mayor paz y seguridad en el corazón de las criaturas? ¿No es un juego peligroso y cruel —el estúpido prestigio de los *grandes,* y detrás la política militar, no la dialéctica y fraterna—, en tanto centenares de millones de semejantes, de prójimos —y herederos de Su gloria— se mueren de hambre? ¿Por qué a los negros se les segrega de los blancos, les descepamos de sus tierras para ser convertidos en esclavos, para que lloraran quemadora poesía Sédar Sen-

ghor o Aimé Césaire? Mientras los astronautas derrochaban millones —¿para qué?, hasta que me quede tranquilo—, aquí hay miedo, guerras, llanto remediable. Porque no nos podemos saltar las leyes de la Naturaleza, querido Ramón —hay que conocerlas para no infringirlas bajo pena de muerte o desgracia y subhumanidad—, pero sí somos capaces —¿somos capaces?—, teóricamente, de resolver nuestros propios asuntos. Yo no digo «¡que inventen ellos!», sino «inventemos para aquí, de tejas abajo, de momento. Luego iremos donde sea. Mas primero nuestra morada terrenal, tan sin barrer, la desdichada». Bendita sea la ciencia, la que liberta, la que agranda, la que consuela. Maldita la empleada en jibarizar el pensamiento humano, en acentuar el dolor con el saber, en convertir en número canjeable, sin rostro, al hombre, como esos capitales ginebrinos que se entregan a cifras y contraseñas, no a personas. ¡Porque ay de la ciencia —y de los científicos, que la crean— que no cura, acompaña, ennoblece! Epicuro —nada hedonista como se ha repetido por el degradado *epicureísmo* de los cerdos, ni Maquivelo es maquivélico, sino Maquiavelo—, dijo hace siglos, milenios: «La filosofía es vana si no cicatriza las llagas del alma.»

¿Vulgar, verdad? La Luna a su tiempo, cuando esté la Tierra en orden, en justicia, en fraternidad. Lo demás es indigno, puro fuego de artificio, justificación del despilfarro, si no tuviésemos un cinturón de satélites con bombas atómicas amenazando los sueños de los niños del mundo. ¿También sentimentaloide, melodramático, tangueante, señor matachín?

Federico García Lorca —¡genio tan mal pagado!— escribió y musicó en su «Zorongo», de *Cantares populares* —sin asustarse de la rima del título, tismiquistas bizantinos—:

La Luna es un pozo chico,
las flores no valen nada,
lo que valen son tus brazos
cuando de noche me abrazan.

Ni la Luna, ni las flores: el hombre en amor. En ese «pozo chico» se han podrido y evaporado mares de lágrimas, alguna nuestra. Ramón. La ciencia —y la Luna— están al servicio del hombre o no valen nada aunque cuesten demasiado. Se vive —en lo animal— mejor que *antes*. Gracias a la ciencia —¿quiénes la han hecho posible?—, a la razón, comienza a haber más justicia, más igualdad, aunque todavía no la suficiente y posible, para más inri. Y el proceso es irreversible, de no acabar todo en un fogonazo cósmico estúpido. Mas ya podía estar aquí, comulgada, esa hermandad imparable, ¡pero tan lenta! Tú no la alcanzaste, Ramón. Yo desespero de verla si echo la vista

alrededor, esa circunstancia que llega a los confines de la Tierra. Si no hubiese tanto progreso tecnológico no habría llovido tanto napalm sobre los inocentes, en los que todos nos manchamos. Ya no podemos achacar saña a las fieras, que hacen lo que les manda su estructura: no tienen decisión, carecen de libertad. ¿Tampoco nosotros, fieras responsables?

Y no sigo por esta calle —que ya no es mi calle, Ramón—, porque me achico y anonado: soy inútil, incapaz de remediar nada, mi voz no llega a parte alguna. Pero medita, tú que tienes la eternidad por delante —¿o es la nada?, ¿qué es el no ser?—: protestantes y católicos se matan, se han matado y se matarán, si Dios no lo remedia —¿qué Dios?, ¿es lícita la pregunta?— en Irlanda. Egipto e Israel también se hacen la *guerra santa*, aunque ande por medio el petróleo, el Mediterráneo, el canal de Suez, la economía y la terrible partida de los poderosos que mueven *sus* peones y luchan hasta el último de nosotros. La guerra Nigeria-Biafra asimismo tiene un trasfondo religioso —¿o lo religioso, lo cultural es la pantalla, el taparrabos de la fuerza impresentable, en pelota?—. (Los periódicos registran para vergüenza eterna: millón y medio de muertos ha causado el hambre en Biafra. ¿Y en Nigeria? ¿Y esa terrible requisitoria de *Geografía del hambre?* ¿Y el millar de muertos, para empezar, en la India —Ahmedabad—, porque vacas hindúes —sagradas— han entrado en una Mezquita musulmana? ¿Y...?) Hasta se ha dado esa guerra civil —todas las guerras son entre hermanos, ¿o luchan hombres contra seres de otra condición?, ¿o no procedemos del mismo tronco, según la ciencia y las mitologías?—, la guerra intestina de El Salvador-Honduras, que nos llena de tristeza y estupor. Parodiando la célebre frase, podríamos decir horrorizados: ¡Dios, Dios, cuántos crímenes se cometen en tu nombre! Y no por escandalizar —postura infantil—, ni para aludir a éstos ni a los otros, sino a todos, entre los que me incluyo en cuanto me toque por acción o por omisión, por incapacidad o por cobardía. Quiero recordarte la posición autorizadísima —murió en la hoguera calvinista el 27 de octubre de 1553, leña verde de encina y corona de paja rociada con azufre en las sienes—, las palabras de Miguel Servet, acabado a los cuarenta y dos años, Ramón, menos que tú: Federico, treinta y ocho; Miguel Hernández, treinta. En una carta a Ecolampadio (1482-1531), cuando apenas tenía veinte años el aragonés genial que descubrió la circulación menor de la sangre, decía con superior nobleza —estamos en la primera mitad del siglo XVI, no se nos olvide—: «Si hay que condenar a todo el mundo que yerra en un punto particular, entonces había que condenar a todos los mortales mil veces.» Y agrega el mozo español que ya andaba

por Europa verbo en ristre, sin poder negarse a su destino, asumido con fe: «Si yo he tomado la palabra, por la razón que sea, ha sido para proclamar que me parece grave matar a los hombres con pretexto de que se equivocaron en la interpretación de algún punto, pues sabemos que hasta los elegidos yerran.» Eran tiempos de esperanza y reforma, que apagaron a sangre y fuego los fanatismos, de los que somos hijos. Mas Calvino fue incapaz de quemar en Ginebra —*Genève, ville de refuge*— el pensamiento de Servet —equivocado o no— y menos la conducta —responder de las ideas y de los actos con la muerte—, tan edificadora en momentos de ferocidad política —la religión desacralizada: se ha podido hablar por García Pelayo de *razón de partido* sucesora de *razón de Estado*—, que tampoco impedirá el futuro. Y siempre es preferible —mejor vivir— Servet a Calvino, el asesinado al asesino. Y gracias a los que testimoniaron con su sangre su verdad, el rebaño se personifica, podemos caer algo más tranquilos: aún hay princesa que cantar. Aunque nos quemen las palabras desde la cárcel del pobre mártir: «Calvino, por su gusto, quiere hacerme pudrir en la prisión. Los piojos me comen vivo. Tengo deshechos los zapatos. No puedo cambiarme de jubón ni de camisa.» A la carta servetiana —tampoco tuvo abogado defensor— al Consejo de los Doscientos respondió el silencio. No se le hizo caso, pero gracias a él puedo escribir hoy sin delinquir hasta la cremación en la hoguera.

(El aguafiestas de turno, para minimizar el descubrimiento servetiano, pregunta: ¿Y qué me dice del médico damasceno Nafis, del siglo XIII? ¿Y del palentino —Servet acabó por hacerse francés, acusa el nacionalista— Juan Valverde de Hamusco en su *Historia de la composición del cuerpo humano*? Pues no le digo nada, sino que a la Historia me remito, y que historiadores tiene la ciencia. Y, primordialmente: que Miguel Servet murió por no desdecirse, por no mentirse a sí mismo, por anhelar claridades. Y que me arrodillo ante las cenizas del de Villanueva de Sijena, quien perseguido por los intransigentes lobos de la época —le echaron a su hermano para cazarle—, tuvo que cambiar de nombre, recurrir al anónimo, ir de un lado para otro, sin que pudiese evitar la hoguera por delaciones y procesos amañados. Y, dentro de la desgracia, no le quemaron en su patria.)

Te recuerdo estos vendavales religiosos —ahí está tu libro de versos más cuajado: *El ágape de Dios*—, porque a ti te desveló —¿a quién no?— el gran enigma de Dios, desgarrador en unos, esterilizados para Él en otros, remanso para unos cuantos elegidos. Y vuelven las preguntas eternas: ¿depende de nosotros la fe, si no participamos en nuestra hechura?, ¿la gracia se alcanza, se merece o se tiene gratuitamente? En otro orden de cosas —¡igualmente doloro-

sísimas!—, recuerda el lamento de Cervantes, que a luz de la gracia aleatoria —¿por qué necesidades que no se pueden satisfacer cumplidamente?— alcanza un nuevo dramatismo:

Yo que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo.

«La gracia para cantar, / ni se compra ni se hereda...», arranca una copla que recuerdo de mi origen campesino. Si esto es así, y yo lo siento y padezco como otras sequedades y convulsiones, ¿de qué presumir, de qué envanecerse, de qué culpa? Y, por otro extremo, asimismo al rojo vivo: ¿hasta ese límite somos condicionados, dependientes, prefabricados? ¡Ay, Ramón González-Alegre, tan tolerante y comprensivo, tan ciego a ratos como cada hijo de vecino, con perpetua voluntad de entender, de llegar a tranquilidad, que no alcanzaste! ¿O estar sin duelo equivale a morir?

Te podría recordar dos centenarios importantes, uno para bien, otro para mal: Maquiavelo —cinco siglos que vino al mundo el florentino— y Napoleón —doscientos años de su nacimiento—: un pensador —y sospechado—, un militar —bombeado— metido a político, un deseante de razón y un ambicioso carnicero. (¿Y tú tolerancia?, me tiran de la chaqueta. A los hechos me remito. Tolerancia no es anarquía y relativismo moral, apeo de juicio y de responsabilidades.) El tema —más bien el problema, aún no resuelto— es qué prima: el sable o el verbo. Y mientras Napoleón se enrojece de sangre y desprecio, Maquiavelo se aclara y magnifica, porque no es el amoral que dicen los analfabetos o interesados negociantes en hombres, sino el vivisector del Poder político, el genial analista de los hechos sociales, la inteligencia que aspiraba a saber a qué atenerse, el patriota que deseaba la independencia de su patria, la Italia invadida, el campo de batalla de Europa, la llamarada del Renacimiento y la inerme y prodigiosa península. Napoleón es una expresión del masoquismo de la especie —¿en sus crímenes nos curamos el resentimiento de no poder cometerlos?—, el abuelo fiera.

Para nosotros —algunos españoles metidos en poesía— se va el centenario del nacimiento del riojano matutense— ¡y Antonio Cillero, el fervoroso amador de la Rioja rezongando y desoído!— don Esteban Manuel de Villegas. Ya ha pasado el 3 de septiembre, día de su muerte en 1669, en Nájera, y no digamos el 5 de enero de 1589, fecha de su bautizo. Fuera de un ramo de flores silvestres que confiamos al Najerilla en la más absoluta soledad de un amanecer agosteño, nada que

sepamos. Aún no hay una lápida en la casa natal de Matute, ni en la que murió en Nájera, ciudad hermosísima —¡Santa María la Real!— en la que se casó —¡quince años mi doncellica Antonia de Leyva y treinta y ocho el poeta!— el 6 de agosto de 1625. (También Villegas tuvo que ver con la Inquisición.) Así nos pintó a su fertilísima esposa:

Su tez vivaz y fácil de lisura,
boca y frente pequeñas, ojos grandes,
con más de esquividad que de blandura.

Sus cabellos los Alpes o los Andes,
son oscuros y espesos; sus mejillas
o bien Chipres o pénsiles de Flandes,

siempre frescas y rojas, no amarillas;
sus cejas y pestañas, con más tiento
que si al pincel quisieras reducillas.

Y es que todavía somos más pobres de afecto que de dinero: tísicos de alma o hécticos, como se decía en su tiempo. En desagravio, he aquí el tributo del maestro Jorge Guillén en su oceánico *Homenaje,* bastante para gloria de cien poetas aunque no viniese después de *Cántico* y de *Clamor,* alegría, solidaridad y gratitud, tres gracias y un solo poeta verdadero.

Dulce Villegas, que al presente ritmo
Diste un acento de fervor con gracia:
Te restituyo tu joyel de músico.
¡Sáfico adónico!

Como verás, Ramón, tú has tenido suerte. O amigos. O sensibilidades arropadoras. O... (¡Y siempre con las mutilaciones, sin poder acabar de vaciarse y quedar en paz!)

Has muerto joven, Ramón, y no voy a decir si es bueno o malo, términos muy simplistas y a matizar. Mas en ese tiempo que no alcanzó ni medio siglo, tanteaste muchas veredas, caminos reales y atajos, para al fin, en 1962, nos dices, hallar la paz en la fe: «Me afirmo evangélico por necesidad, católico por gracia y libre por naturaleza.»

Hiciste un doctorado en Derecho, por presiones de los que en ti mandaban económicamente, con lancinante abandono de los estudios de Filosofía y Letras, lo tuyo y nunca dejado. Hasta fuiste del Ejército del Aire en la guerra civil española de 1936-1939, licenciado este

último año por haber contraído una grave lesión, supongo que la cardíaca.

Tuviste mujer y cinco hijos, una casa, pleitos propios y ajenos, duelos y quebrantos como —o más, por ser un tanto desmesurado en el querer, y no se funden los fríos, si bien tampoco alumbran— cualquier nacido de madre. Y aún te quedó huelgo para la prosa, la poesía y los viajes, para la polémica, los estudios, la fundación de revistas: *Espadaña,* de León, con Nora, Crémer y López Anglada, entre los notorios; *Alba,* más tuya, con Otto José Cameselle Barcia, arrebatado a la poesía por la jurispericia. Sin contar con las colaboraciones en la prensa regional y en el *A B C* madrileño, donde apareció un trabajo tuyo después de muerto —un póstumo que se retrasó porque vivías, a lo peor—, lo que tal vez suponga que te espaciaban las salidas impresas. A más de una entradilla cariñosa, aparecía el retrato fotográfico que llena la portada de *El ágape de Dios:* ya casi completamente calvo, con máscara teatral grecorromana para impersonalizar y concernir más patetismo a la palabra, aunque te actualizaba una mirada triste, insistida, entre lejana e íntima, como si vieras lo indecible. Y una boca cortada por aires marineros o pleamares del corazón, asombrada por una nariz sensual, al menos carnosa. Y una barbilla con voluntad —quizá mejor mentón, más varonil en lo fonético—. Retrato un poco ya de muerto, ahora, a hechos pasados, mejor revelado, con los signos más significados. Rostro campesino, hasta serrano, trabajado por el estudio, con mucho de tierra labrantía y desasosegado recelo.

El ágape de Dios lleva los requisitos de circulación —*consulta voluntaria* creo que se intitula el trámite—: número de registro y depósito legal, ambos fechados en 1964. El colofón testimonia que se acabó de imprimir en Madrid el 10 de diciembre. Mas una cosa es acabar la impresión y otra que el libro esté listo para rodaje o circulación. Es casi seguro que se puso a la venta en 1965. Mi ejemplar no debió de ser el último enviado, y dice, a más de la dedicatoria: «Vigo / Marzo / 8-1965». Estoy en que ésta es tu entrega final de poesía. Otros libros poéticos fueron *Clamor de tierra, Raíz de las horas, Romería, Los manantiales, Os namoros, Los poemas del pavor y la piedad,* así como *Ronsel na fonte,* que no recuerdo haber tenido entre mis manos.

Tu primer volumen en prosa fue un ensayo: *Literatura gallega contemporánea,* de importancia al margen de coincidencias o discrepancias, que las tuvimos y solventamos mejor que por carta entre concepto y albariño —vino que gana en el mar: no se marea—, en las islas Cíes, erotódromo —a veces está uno fino— de los que pue-

den y salen a viajes importantes de negocios. Posteriormente apareció en la Colección Adonais tu *Antología de la poesía gallega contemporánea*—hasta 1958—, edición bilingüe, donde se prueba la honestidad de los traductores. (Y te trajo esas inquinas para toda la vida que suelen producir las antologías, de mayor virulencia cuanto más localizadas o temáticas.) *El libro de los andares* (1968) recoge crónicas, fogonazos, apuntes de tu pasión viajera por ambas Castillas, la Mancha, Andalucía y Galicia. Por fin, que yo sepa, salió el viaje a la Galicia esencial—en palabras tuyas—, *Por entre el arpa y la saudade,* subtitulado «Hombres y tierras de Galicia», uno de los libros en castellano—tú eras escritor y poeta bilingüe—mejor escritos y de más amor a la tierra céltica que yo conozca: bagabundaje, tacto poético y acercamiento a los demás. (En gallego no habrá ciudad mejor cantada y contada que Allariz, a la que el magnífico escritor y dramaturgo Marcial Suárez ha dedicado un libro singular: *O acomodador e outras narraciós.)* Cuando se echó a caminar *Por entre el arpa y la saudade* era 1965. En tu año final—1968—recibí *Teatro galego,* en cuyo ofrecimiento, en buena tinta muy negra, a más de lo cariñoso particular defines así tu empeño: «... estas farsas de amor, de muerte y de enamoro, escritas en el viejo idioma de la romania gallega y berciana».

Hago un recuento indicativo, no integral, para manifestar tu juvenil inquietud y tus múltiples solicitaciones: poesía, teatro, ensayo—véase, por ejemplo, «La acción poética en el teatro de Eliot»—, crónica viajera, artículo de periódico, crítica literaria, más la abogacía o la conferencia. ¡Qué voluntad en un hombre tempranamente enfermo—a los diecinueve años, nos informas—, desde los dieciséis metido en acciones militares de la guerra civil, quizá otorgada la mayoría de edad «por concesión de la Patria», según la fórmula legal del tiempo.

Como en tantos casos, ¿tenías prisa porque tu inconsciente conocía sus límites? ¿Te impulsaban los vientos de la muerte, y de ahí tus acelerones, apresuramientos, inquietudes, tanteos y fantasías? Algunas veces he oído a la malevolencia ingenua de café con leche—o café solo—y mucha agua, calificar de mitomanía alguno de tus aspectos. Yo lo negaba y lo niego: era don de fabulación, capacidad creadora, inventiva, gracia de pasar de un mundo a otro, porque para los poetas no hay tantas fronteras como para los demás: transitan de la realidad al sueño—del entusiasmo al desfonde—, viven en el sueño y sueñan en la realidad, psicológicamente anfibios, sin que les falte el aire respirable en ambos reinos. Considero ésta la opinión más totalizadora y correcta.

El caso, querido Ramón, es que estoy con envidia y miedo de tu

muerte. Ya me gustaría descansar, aunque pienso que debo cansarme todavía más, porque el descanso, si no hay sorpresas —yo titubeo más que tú, sin poder remediarlo: me han hecho así los genes y el medio—, el descanso va a durar lo suyo. Mas el vivir —no el morir, aunque sea posible— es asunto de mi negociado, y respondo de él. Aunque el vino tenga más posos de los debidos, aún queda gana de beberle: se avecina un tiempo que permitirá morir tranquilo. ¿O también mitomanía, evasiva, ceguera para la realidad? Yo quiero decir: pasar al otro lado del tiempo con la satisfacción de no ser tan malvado como nos quisieron hacer creer, tan pecadores sin culpa —nos originan, ¿en pecado?—, menos libres y en igual medida miserables de lo que pensábamos juvenilmente, si la juventud es hora de pensamiento. Aunque los deterioros parezcan indicar lo contrario, estamos más sabrosos a que la libertad radical es asunto de puertas adentro del hombre, y de puertas afuera en lo social, para no vivir libre entre esclavos o ciego entre libres. Si el pecado es saber, empieza con el conocimiento —«Nostrum peccatum incipit quando scientia incipit», decía el desdichado tocayo Servet—, ¡qué poco pecadores somos, al menos yo, no por falta de culpa, sino por sobra de ignorancia!

Ultimamente me entero —siempre la caldera a toda presión— de que habías entregado a una editorial el libro *La cabeza,* segunda parte de *El libro de los andares.* Y sin contar con los versos, que aparecerán casi infaliblemente —¿o te habías *pasado al enemigo,* a la prosa?—, te quedaban a disposición de las empresas —¡cuánta frase hecha y cuánta agazapada angustia destroncadora!— *Hablando de ibéricos, Viaje a la Maragatería* y, con el rabo por desollar, *Cuentos gallegos parlantes del Bierzo.*

¡Y las puertas cerradas, Ramón! ¡Y por faenas devastadoras para ganar el derecho a escribir, ya que no a la publicación, tan difícil y chiriposa! (No todos los que editan aman al libro, sino que valoran la mercancía.) Y revelaré un secreto: el escritor español, en general, no aspira a vivir de su pluma —¿es indigno yantar del cantar?—, sino a poner en circulación lo que logra. Y ni aun eso es hacedero a todos. A lo sumo, realizable en parte a costa del propio peculio —¡quitárselo a los hijos, a la familia, al descanso!—, de la mendiguez al editor. Y ya el libro en la calle, después de la tremenda carrera de obstáculos, ¡el silencio, la frivolidad, la analfabetería pontificante de los que no leen y de los que no saben leer, por más que realicen el milagro de escribir!

Como verás, amigo Ramón, no hay forma de cambiar sino penas, con el aderezo de alguna pequeña satisfacción: estar justificado, a ratos, ante uno. (¡Y muy a ratos!) ¿A quien nace para burro del

cielo le cae la albarda, como dice el fatalismo y desengaño del refranero, lo que prueba, entre col y col, que lo nuestro viene de muy atrás, que somos diferentes, casi una excepción, lo que supone marginalidad más que excelencia? Quede la interrogante como una bandera batida por vientos muy encontrados, aunque tengamos respuestas muy jarreadas y no tan galimatiosas como parece en vista de los confundidores de oficio, ciencia muy desarrollada y rentable.

Y ahora en serio, Ramón: hasta que nos veamos. Y la paz.—RAMÓN DE GARCIASOL *(Cristóbal Bordiú, 29. MADRID-3).*

UN SERMON DE ESPINOSA Y MEDRANO

Es la oratoria del siglo XVII un género frecuentemente desdeñado por la crítica contemporánea. Una de las causas de este menosprecio es, sin duda, la *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas,* otra, el poco interés que hoy tenemos por este —casi desaparecido— género literario.

Sin embargo, la crítica del padre Isla no sólo denota la decadencia de la oratoria sagrada, sino también la rivalidad entre las órdenes religiosas de aquella época; sería pues distinto «si el autor fuese fray y el gerundio fuese padre».

Fue sin duda Juan de Espinosa y Medrano uno de los más famosos oradores de la América española del XVII. Alfonso Bravo de Paredes le llamó «Fénix Criollo» y «Demóstenes Indiano». Fray Miguel de Quiñones, «Flor de los Ingenios». Francisco González Sambrano escribió un libro entero en su alabanza, titulado *Gloria enigmática del Doctor Ivan de Efpinofa Medrano,* y el pueblo dio en celebrarle con el sobrenombre de *El Lunarejo,* por «averlo feñalado Dios con vn lunar en la cara» (1). Tampoco le olvidó el polígrafo limeño Pedro de Peralta y Barnuevo, quien en la estrofa CXXXI del canto VII de su poema *Lima fundada* le dedica la siguiente octava:

Dispón la admiración para el que objeto
Es de mi vaticinio esclarecido;
Del Helicón peruano alto discreto
Apolo, de sus musas aplaudido:
El Espinosa, a cuyo fiel respeto
Las ciencias tal tributo habrán rendido,
Que el veloz ejercicio de estudiarlas
No aprenderlas será, sino imperarlas.

---

(1) JUAN ESPINOSA Y MEDRANO: *La novena maravilla,* Madrid, 1695. Prólogo a los aficionados del autor, III.

La fecha y lugar de nacimiento de Espinosa aún nos son desconocidos. Tomando en cuenta sus propias palabras, «quando Faria pronunciò su censura, Góngora era muerto; y yo no avia nacido» (2), podemos señalar la fecha de su natalicio después del año de 1639 en que Faria y Sousa escribió sus comentarios contra don Luis. Respecto al lugar, Marcelino Menéndez y Pelayo le llama «limeño» (3), Manuel de Mendiburu, en su diccionario biográfico, afirma que nació en el Cuzco; y Luis Alberto Sánchez dice que es oriundo del pueblo de Calcauso (4).

El hecho es que Espinosa no habla en sus obras de sí mismo, y aun el prologuista de sus sermones, quien debió conocerle personalmente, hace la advertencia: «Solo hablaremos de fu divino ingenio», contentándose con decirnos que «fue hijo de sus obras», y que «poco le favoreciò en fus principios la que el vulgo llama Fortuna». Algunos le suponen indio, otros de padres españoles, pero el apellido castellano, y el haber señalado desde el púlpito a una india como su madre (5), nos lo hace suponer mestizo.

> «Eftudio desde fus menores años en el infigne Colegio de San Antonio Abad de la gran ciudad del Cuzco las Artes Liberales, y ciencias que alli fe enfeñan, defde la infima de Gramatica, hafta la foberana Theologia» (6). Desmintiendo la opinión de Alciato ODI PUPILLOS PRAECOCIS INGENIJ, «De catorce era yà gran latino, y tan aventajado Retotorico, y Poeta en ambas Lenguas, que efcrivia Comedias, y autos Sacramentales, de ellos fue vno el del Robo de Proferpina, que tanto han celebrado los ingenios de buen gufto. En las facultades mayores fue tanto lo que aprovechò, que de diez y feis años yà eftava nombrado Cathedratico de Artes, las quales enfeñò con notable aprovechamiento de la juventud, logrando por Difcipulos, Maeftros, y Doctores infignes» (7).

---

(2) JUAN ESPINOSA Y MEDRANO: *Apologético en favor de D. Luis de Góngora,* París, 1925. Advertencia al lector.

(3) MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO: *Historia de la poesía hispanoamericana,* Madrid, 1913, cap. IX, p. 189.

(4) LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *Escritores representativos de América,* Madrid, 1963; cap. VIII, p. 83.

(5) En la Historia del Reino de Quito, en la América Meridional, Sección 9, Carácter Moral de los Indianos, 32, el padre Juan de Velasco nos dice que el año de 1668, estando el virrey conde de Lemos en el Cuzco, quiso asistir a una festividad religiosa en la cual predicaba don Juan de Espinosa. «Aquella vez que estuvo el virrey presente, sucedió que la indiana vieja madre del predicador, vestida con el infeliz traje de indiana, queriendo entrar a la iglesia, no pudiese conseguirlo porque la arrojaba el concurso que había aún fuera de las puertas. Advirtiólo el hijo desde el púlpito, y suspendiendo el panegírico, pidió al auditorio que por Dios dejase entrar aquella mujer, que aunque indiana y aunque pobre y despreciable, era madre suya y tenía razón en querer oirlo. Fué luego introducida, y las señoras principales de la ciudad la pusieron en su asiento y compañía.»

(6) *La novena maravilla.* Prólogo a los aficionados del autor, I.

(7) Idem.

Ocupó este sacerdote peruano diversos cargos en el cabildo de la Catedral del Cuzco. En el archivo que perteneció a la Real Audiencia del Cuzco existen los siguientes documentos:

Real cédula que nombra al bachiller Espinosa y Medrano a una Ración de la Catedral del Cuzco, de 31 de diciembre de 1676; de canónigo a magistral, Real Cédula en San Lorenzo, a 18 de octubre de 1682; de magistral a tesorero, Real Cédula de 20 de marzo de 1684; de tesorero a arcediano, Real Cédula en Madrid a 9 de octubre de 1687 (8).

Después de esta brillante carrera eclesiástica y famoso entre sus coetáneos, «premiole Dios con darle muy buena muerte, y pudieramos dezir que su vida por no aver pafado de 60 poco mas, ò menos, fue corta vida para tanto Fenix» (9).

La obra más conocida de Espinosa y Medrano es su *Apologetico en favor de D. Luis de Gongora Principe de los poetas lyricos de España: contra Manuel de Faria y Sousa, Cavallero Portugues,* impreso en Lima el año de 1662. Puede considerarse como la primera crítica literaria escrita en la América hispana. Percibió nuestro apologista el valor estético del lenguaje poético de Góngora, y el lugar que le correspondía en la república de las letras castellanas. Sospechoso de los imitadores, escribía: «El estilo de Don Luis solo puede ser suyo, en el es faicion; en otro mascara» (10). Con las palabras de Ambrosio de Morales lamenta la falta de coraje de quienes rehusaban enriquecer el castellano con la sintaxis latina. «Por tanto no condenemos en nuestro lenguaje el cuidado de bien hablar; sino dolamosnos de ver, que estamos, tan fuera de quererlo y saberlo hazer, que tenemos por mal hecho aun solo intentarlo, y lo que seria gran virtud, y excelencia culpamos como vicio y fealdad» (11). Valiente defensa e iluso deseo, pues el hombre común, insensible a la expresión poética, no incluiría en el lenguaje cotidiano expresiones como ésta:

Quanto las cumbres asperas cabrio...

Escribió don Juan de Espinosa un curso de filosofía en latín, titulado *Philosophia Thomistica, Cvrsvs Philosophicvs, Duce D. Thoma Doctore Angelico...*, etc., impreso en Roma el año de 1688. También publicó un *Discvrso sobre si en concvrso de opositores a beneficio cvrado Deua fer preferido Caeteris paribus el Beneficiado al que no lo es en la promo-*

(8) *Revista del Archivo Histórico del Cuzco,* núm. 11, p. 92; Cuzco, 1963.
(9) *La novena maravilla.* Prólogo a los aficionados del autor, III.
(10) *Apologético,* Sección VII, 64.
(11) *Apologético,* Sección IV, 27.

cion de dicho Beneficio, impreso en Lima el año de 1664. Y es posible, a pesar de la diferencia del nombre, que escribiera una *Panegirica declamacion por la proteccion de las ciencias, y eftudios, que incumbe al Sor. Maestre de Campo Don Iuan de la Cerda y de la Coruña, Corregidor, y Iufticia mayor por fu Mageftad en la ciudad del Cuzco, De Iuan de Espinosa de los Monteros Medrano, Colegial Real del Seminario de San Antonio el Magno en la mifma ciudad, que la dixo, y oró.* Sin fecha.

Aunque Menéndez Pelayo ratificara su admiración por el *Apologético* como «una perla caída en el muladar de la poesía culterana» (12), es extremadamente severo al enjuiciar estas obras, de las cuales dice: «Andan impresos sermones suyos y otros opúsculos teológicos, en que campean su mucha doctrina y depravado gusto» (13).

En el género dramático, es seguro que escribió *El rapto de Proserpina.* El padre Rubén Vargas Ugarte publicó en Lima el año de 1943 la tragicomedia *Amar su propia muerte,* basada en la historia de Jael, del libro de los *Jueces.* Esta sería una obra de juventud de cuya paternidad el historiador jesuita no duda por la calidad literaria de la misma, y por hallarse citado al final el nombre del autor:

Y aquí fin tiene
esta sagrada historia
de El Amar su propia muerte.
El doctor Juan de Espinosa
Medrano, aquel a quien debe
el Seminario Antoniano
créditos que lo engrandecen,
la sacó a la luz, cuando era
colegial actual y quiere
que le perdoneis las faltas,
si en tal pluma caber pueden.

Se le atribuyen también algunos dramas escritos en quechua, entre otros el auto sacramental *El hijo pródigo,* y con menos fundamento el *Usccar Pauccar* y el *Ollantay.*

Debió nuestro doctor cultivar la poesía. El recopilador de sus sermones, quien hace el ofrecimiento de publicar sus comedias y versos, nos informa que el virrey conde de Lemos escuchó en el Cuzco algunos versos de Espinosa con que le honró el Colegio Antoniano. Manuel Calderón le atribuye la silva «El aprendiz de rico» (14), pero Toribio

---

(12) MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO: *Historia de las ideas estéticas en España,* Madrid, 1962 Las poéticas de los siglos XVI y XVII, p. 352.

(13) *Idem.*

(14) MANUEL CALDERÓN: *Un poemita del Lunarejo. Apuntes históricos del Perú y noticias cronológicas del Cuzco,* Lima, 1902; pp. 249-260.

Medina, en la *Historia de la imprenta en Lima,* tomo III, p. 453, lo cita como original del licenciado Pedro Efpinofa de los Monteros, cura de Guancarama.

Los sermones son una obra póstuma, publicados bajo el título de *La Nouena Marauilla / nuevamente hallada en / los Panegiricos fagrados q' en varias festiuidades di / xo el S*[or.] *Arcediano D*[or.] *D. Ivan de Espinosa / Medrano primer Canonigo Magistral Teforero Chan / tre y Finalmente Arcediano de la Cathedral del Cuzco en los del Piru. / Presentolos con fineza / Al Orden del gran Patriarca S*[to.] *Domingo el M*[o] *Agustin Cortez de la Cruz / Capellan Real de la gran Ciudad del Cuzco, Discipulo del Autor que los faca a / Luz y los imprime a fu costa. / Impresso en Madrid por Joseph de Rueda Año de 1965.* Este volumen contiene treinta sermones, entre los cuales figuran: la «Releccion Evangelica ò sermon extemporal, que dixo el avtor, à 7 de Agofto de 1681. En la opoficion à la Canongia Magiftral de la Cathedral de el Cuzco». El «Sermon à las Exequias de Don Felipe Qvarto, Rey de las Españas. Año de 1666» y la «Oracion Panegyrica à la gloriosa Santa Rosa, Patrona de los Reynos del Perù».

Este sermonario está impreso en un tomo de a folio de 301 páginas a dos columnas. En las nueve hojas preliminares, sin foliar, se hallan las aprobaciones y licencias eclesiásticas. La tasa, que señala la suma de «feis maravedis cada pliego», y un «Prólogo a los aficionados del avtor y de sus escritos», que es el documento biográfico impreso más antiguo que conocemos de Espinosa. En las páginas 302 a 331 hay un elenco de cosas notables, redactado por los editores, en el que figuran las más felices sentencias de los panegíricos y sermones, aunque muchas veces difieren del texto original.

Un lugar común en las historias de la literatura hispanoamericana es citar este sermonario, o, erróneamente, una frase del Primer Panegírico a Santo Tomás de Aquino: «Ve mas Tomás durmiendo que todos los sabios velando» (15). Lo cierto es que *La novena maravilla* es un rarísimo ejemplar de la bibliografía peruana, del cual no tenemos noticia de reimpresión, y que pocos investigadores han tenido en las manos.

La «Oración panegírica a Santa Rosa» es el vigésimo sexto sermón del libro; se encuentra en las páginas 265 a 273, no lleva fecha alguna y es obvio que fue escrita después de la canonización de Rosa de Lima, acaecida el 16 de abril de 1671. Por las alusiones que hay en este panegírico al palio de Clemente X e importancia del orador, podría haber sido predicado en los festejos que hizo la ciudad imperial en la cano-

---

(15) Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América,* cap. VII, página 92.

nización de la virgen limeña. Cronológicamente podemos situar este panegírico nueve años después de la edición príncipe del *Apologético* y diez antes de la oposición a la canonjía magistral del Cuzco.

La salutación, particularmente bella e ingeniosa, tiene como tema el cambio que hacía Roma de trigo por rosas.

At tu Romanae iuffus iam cedere brumae.
Nitte tuas mefes accipe Nile Rofas.

El panegírico tiene dos partes, y el tema inicial está tomado del Evangelio de San Mateo, cap. VII, que alude a la semejanza del reino de los cielos con un grano de mostaza. Como el título lo indica, se trata de una oración festiva muy cuidada en su ornato que, a juzgar por las veces que se halla citada en el «Elenco de las cosas notables», debió ser muy estimada por los editores.

En el sermón panegírico primero, «Al Glorioso Doctor de la Iglesia Santo Tomás de Aquino», p. 240, col. II, leemos:

> *Anima viri fancti (dize) enunciat aliquando vera, quam fepten circufpectores fedentes in excelfo ad fpeculandum...*
>
> *Pues* ANIMA FANCTI VIRI, *el Alma de el Santo defde el profundo valle de fu propio menofprecio, y fi es Thomàs defde el abyfmo de fu nombre, ò de fu humildad profundifsima:* THOMAS IDEFT ABYFUS, *vè mas, y registra mas verdades,* ENUNCIAT VERA, *que quantas centinelas fobre las cumbres de effos montes eftàn vigiando los vmos del Orizonte; mas arriba eftà el Atalaya fobre vn monte, que el Enano fobre el Gigante; pero vee mas Thomàs durmiendo, que todas ellas velando:* QUAM FEPTEM FPECULATORES.

En el «Elenco de las cosas notables», p. 317, col. II, leemos:

Vee mas durmiendo, que otros velando.

Diversidad de las fuentes

Las fuentes de las cuales se inspira nuestro orador son claramente diversas y no denotan un criterio ortodoxo, pues a las fuentes cristianas se añaden la mitología griega, autores romanos o supersticiones

paganas. Es interesante anotar que todas las citas, aun las de origen griego y hebreo, están hechas en latín; el propósito no es sólo la exactitud, sino también el de exornar el discurso con la fonética latina, establecer pausas o servir de transición de un tema a otro. Es tan constante en algunas páginas la lengua latina que podríamos decir que es una retórica bilingüe.

Hay, empero, una subordinación de la historia y mitología gentil a la doctrina cristiana; ya observó este aspecto el prologuista de los sermones, quien dice: «A las letras humanas folo efte hombre divino les fupo tomar el pulfo, haziendolas fervir à las Divinas» (16). Palabras que confirmamos al leer:

> Aun las patrañas gentilicias recomendaron de quanto agrado del Çielo era la Rofa.
>
> (P. 272, col. I.)

De este uso de la mitología pagana, pasa el autor a establecer símiles y comparaciones que debemos creer más retóricos que doctrinales, pues llega a escribir que Rosa de Lima era:

> Rofa de la corona de Venus, no de aquella lafciva del Gentilifmo; fino de la pura, de la Virginea, de la Madre del Amor increado: Ego Mater Pulcrae Dilectionis. Rofa de Santa Maria, de efta Santifsima Venus fon las Palomas, y la Rofa.
>
> (P. 266, col. II.)

O en este otro párrafo:

> Quien es el Cupido açotado de fu Madre la Sinagoga, fino aquel Dios de Amor, que vendado de ojos, y aun de los demàs fentidos, con la blanca niebla del pan cenfagrado encendiò con fu fangre efta Rofa?
>
> (P. 267, col. I.)

Respecto a la correlación de algunos pasajes de la vida de Rosa con los textos bíblicos o mitológicos, reparamos que se trata de semejanzas meramente nominales; es decir, meras coincidencias de nombres y, algunas veces, demasiado forzadas; como bien se deduce del hecho de identificar Columbo con Cristóbal Colón. Rosa Canis con la santa limeña, diciendo que nació al influjo del can celestial, símbolo de Santo Domingo. quafi palma fxaltata fum in cades, quafi plantatio rofae in hierico, quafi oliua fpeciofa in campis, con el apellido de Rosa,

(6) *La novena maravilla.* Prólogo a los aficionados del autor, II.

que era Oliva, y las palmas, con los santos limeños Santo Toribio de Mogrovejo y San Francisco Solano.

Contrario a lo que podríamos esperar de un ingenio peruano, la tradición quechua está omitida por completo, sólo hay una referencia a la población nativa, y no es precisamente un cumplimiento:

> Quantas vezes bolbia (Rosa) los ojos àzia las montañas de los Indios barbaros, fe atormentava, gemia, llorava amarguifsimamente de ver, quantas almas infieles fe efcapavan de los Caçadores Evangelicos.
>
> (P. 268, col. II.)

La erudición

Exigía la oratoria sagrada del siglo XVII que el orador fuese erudito y dominara aquel conjunto de ciencias y artes que los griegos llamaron enciclopedia. Don Juan de Espinosa tuvo en su tiempo más fama de sabio que de literato. Lo prueban las pocas obras que salieron de su pluma y la diversidad de ellas. Cumpliendo esta exigencia, *La novena maravilla* es, a la vez que un sermonario, un breve compendio del saber colonial, donde hallaremos referencias a la historia y mitología griega y romana, ciencias naturales, físicas, astronomía, etc. Refiriéndose a este afán de erudición, su biógrafo escribe: «Nunca fe pagava de lo tribial, fino de lo mejor, y mas recondito que hallava en los Autores, de los quales folia efcoger los materiales mas aptos para la difpoficion ò fabrica de fus Panegyricos... folia dezir con Eufebio Emifeno, que aunque con las Humanidades no probamos nada, pero explicamos mucho» (17).

Por este motivo no es el doctor Espinosa el maestro de simplicidad que supone García Calderón. En el panegírico a Santa Rosa y en todo el sermonario se percibe aquella compleja erudición de gramática latina, ciencia y supercheria que constituía el saber de la época. Así, con el mayor aplomo nuestro orador afirma:

> La Rofa del Can, llamada afsi, ò por fus maravillofos efectos, ò porque nace el influxo de la conftelacion, que llaman el Can del Cielo.
>
> (P. 268, col. I.)

> Afsi es, que el Buitre cae muerto al punto que huele Rofas.
>
> (P. 270, col. II.)

(17) *La novena maravilla.* Prólogo a los aficionados del autor, II.

En otros sermones dice:

El hombre muerto de algun rayo no fe corrompe, y afsi los antiguos no le quemavan.

(P. 23, col. I.)

Si à vn Buey muerto le cubren de flores, Rofas, Tomillo, etc. produce de fu fangre enxambres de Abejas.

(P. 256, col. I.)

Concibe la Perdiz con folo darle el ayre de el mafculo.

(P. 21, col. II.)

También hallamos referencias a la astrología:

Quando fe concibiò Maria eftava el Sol en el Signo Sagitario.

(P. 52, col. II.)

No hay duda que en el Cielo, y en los Aftros fe dibujò el fallecimiento de Filipo, pues los presagios Celeftes fueron fentimiento de las Eftrellas.

(P. 300, col. II.)

No es el Sol Planeta Quarto, viva imagen de Filipo el Grande, Sol de Efpaña, lumbrera mayor del Christianismo?

(P. 301, col. I.)

Y a veces asoma en el texto algunas supersticiones, prejuicios, u observaciones de la conducta femenina, por ejemplo:

Claro eftà que por ver galas, y falir de cafa, no ay Dama, que no falga de ti.

(P. 267, col. II.)

De superstición:

Tengo à buen aguero, toparme con el Evangelio aun en efte mi introito.

(P. 238, col. I.)

De prejuicio antisemítico:

Son los judios perros que mataron à Chrifto; pero no le comerion.

(P. 8, col. I.)

Y este conflicto entre la habilidad retórica y la erudición anacrónica, la fluidez verbal y la falta de perspectiva histórica, es uno de los mayores defectos de Espinosa. Sin embargo, no es sino el reflejo de la sociedad colonial del siglo XVII, que aislada de la ciencia de Galileo, Newton, Descartes y otros filósofos contemporáneos, creía en la perennidad de la concepción medieval del mundo.

El lenguaje

Respecto al lenguaje, en el prólogo a los sermones leemos: «En lo que toca al Caftellano puro, es cierto, que fue obfervante de fus vozes, como tambien lo era quando efcrivia en Latin; y fi podia dar à cada lengua lo que es fuyo, no fe valia de vocablos eftrangeros fin mucha necefsidad. Vsava empero de algunos Latinifmos, mas por la propiedad, que por la afectacion» (18).

De la lectura de este párrafo podríamos deducir que no satisfacía el castellano a la elocuencia de nuestro orador, de allí la desconfianza que le hace citar en latín no sólo la *Biblia,* sino a los clásicos griegos y latinos. Junto a esta actitud de recelo, existe también el deseo de evitar la castellanización de los vocablos y la creación de nuevos, como bien se percibe en los siguientes pasajes:

> alude el Profeta al nombre del Capitan de aquellos heroycos Argonautas, que era Chriftoval Columbo, que vulgarmente corrompeis en Colon.
>
> (P. 266, col. I.)

> las perfecciones, que cifra el Evangelio, es Rofa la Idea, el Arcatypo? De todas: Totius. Tantas llegan à caver en vna Virgen Peruana? (Criolla, que dezis?).
>
> (P. 269, col. II.)

Se trata pues de un lenguaje culto, cuyas características serían: acumulación adjetival, orden arbitrario de la sintaxis, omisión de lo vulgar, alusión a un mundo exagerado y artificioso.

Respecto a la omisión de lo vulgar, leemos:

> effo dize el Vulgo. Pero mirad: ...etc.
>
> (P. 268, col. I.)

En la página 269:

> Vulgar es el texto; pero no le explicarèmos vulgarmente.
>
> (Col. II.)

---

(18) *La novena maravilla.* Prólogo a los aficionados del autor. II.

En cuanto a la artificiosidad del mundo sensible, ya en el siglo XVIII aparece la siguiente valoración de la retórica de Espinosa y Medrano: sus sermones «subidos de estilo se pasean por esas nubes, motivando desvelos, acreditando empeños, acrisolando finezas, brillando auroras, derritiendo cristales, desmayando jazmines, bostezando primaveras y otras mil indignidades» (19).

El estilo

Indistintamente se ha calificado de conceptista, barroco, culterano y gongorista el estilo de Espinosa: «sus discursos que son modelo de conceptismo, pero de buena cepa, están reunidos en el volumen *La novena maravilla*» (20), dice Sánchez.

No es fácil la tarea de estudiar el estilo del canónigo cuzqueño, su obra es desigual y compleja, a la vez que limitada a las exigencias de la prédica. Muchas veces el autor sólo ha unido diferentes textos, respetando en los temas concernientes al dogma la interpretación establecida por la Iglesia. De ello nos informa en el sermón de Santa Catalina de Sena, cuando frente a un problema teológico exclama:

> Pero acà no fomos tan grandes Theologos: NOBIS NON LICET EFSE TAM DIFERTIS. Ni damos paffo a deletrear futilezas fin al puntero de la Iglefia.
>
> (P. 265, col. I.)

En la «Oración panegírica a Santa Rosa», por ejemplo, es obvio el propósito festivo, y bien lejos está del sentimiento trágico de la muerte que hallamos en el «Sermón de las exequias de Don Felipe Qvarto, rey de las Españas»:

> No ay jubilo fin pefar, deleyte fin riefgo, flor fin veneno, ni vida fin muerte. Todo lo dixe yà, que amagos de fepulcro, à què robuftez no atemorizan? Què placer no agua? Qué Mageftad no humillan? Qué profperidad no turban? Vniverfal affombro es la muerte de todo viviente, notable tiranía, monftruo cruel, y fiera inexorable.
>
> (P. 295, col. I.)

---

(19) RUBÉN VARGAS UGARTE: *La elocuencia sagrada en el Perú en los siglos XVII y XVIII. Discurso de ingreso en la Academia Peruana de la Lengua.* Lima, 1942; p. 18.

(20) LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *Breve historia de la literatura hispanoamericana,* Santiago de Chile, 1937; cap. V, p. 100.

O en este otro pasaje de la misma oración fúnebre:

> Abeja infaufta, es la muerte, que con tragico zumbido de negras alas ronda los huertos, deftroza los Abriles, eftraga las flores, fabrica por cera palidez malicenta, por miel mortiferos venenos.
>
> (P. 295, col. I.)

Tampoco carecía el peruano de elocuencia moral; en el sermón de la «Feria quarta» leemos:

> El apetito de mandar de què firve? El anhelo de fubir, que grangea? La ambicion de tener mas; què defcanfa? Y quando todo fe poffea, que fe adquiere? Pienfas, que teniendo todos los teforos de el mundo, rigiendo todos los Imperios de el Orbe fe ha de quietar effa tu hambre de tener mas? No por cierto. Criò Dios à tu alma con vn apetito anchurofo, con vna capazidad tam amplia, que folo puede henchirla configo todo vn Dios.
>
> (P. 294, col. I.)

En la «Relección evangélica»:

> Poca vifta es menefter para dicernir, que es mejor el dar, que el recibir: Es el dar vn revocar heroyco del animo, y del caudal, es el recibir vn fugetarfe defayrado à la gratitud, y à la necefsidad.
>
> (P. 274, col. I.)

Por otra parte, ya Espinosa y Medrano nos demostró en su *Apologético* cuán familiar le era la poesía de Góngora y sus reservas acerca de los imitadores. En la sección VIII transcribe el pasaje del «Sermón I de Adviento de Paravicino» que narra la fuga de Absalón, y lo compara con la imitación de un aficionado. Declara la superioridad del modelo y concluye que «Hortensio y Góngora han hechado à perder mas ingenios en su imitacion que juicios la Piedra Filosofal en su seguimiento». Si hemos de creer en sus palabras, no gustaba don Juan de imitar ni de las imitaciones. Sobre la originalidad decía: «Esso tiene de vitalidad el genio propio, que menos que en el sugeto nativo, no tendrà consistencia en otro».

Sin embargo, y a pesar de su independencia literaria, admiraba a Góngora y a Paravicino, «varón sin duda grande». Por este motivo —el uso del latín y humanidades, el lenguaje pulido y la animadversión por lo vulgar—, podríamos decir que su estilo es culterano. Sus principales defectos son los de aquella escuela: desequilibrio entre el pensamiento

y la forma, exageración de lo ornamental, erudición innecesaria. A los dos últimos aspectos ya nos hemos referido anteriormente; nos queda pues decir algunas palabras sobre el desequilibrio entre el pensamiento y la forma, claramente manifiesto al verter el doctor Espinosa su mucho saber en un lenguaje retórico e impropio de la ciencia o al expresar las más simples ideas en largas y floridas descripciones.

El siguiente ejemplo es elocuente:

> Y viendo vna Rofa, la que mas frefca y rifueña acababa de defarrugar los nacares à la madrugada, y falpicada de los mas tempranos aljofares, desfafiava los arreboles de el Alva.
>
> (P. 272, col. I.)

Las preguntas llamadas retóricas, que se formulan en el panegírico del cual venimos tratando, están hechas más con el propósito de causar asombro con la respuesta inusitada e ingeniosa que con el de enseñar o satisfacer la curiosidad común. La vida de la santa limeña no es un modelo que imitar ni motivo de devoción íntima, sino:

> El primitivo, y efpantofo parto de fantidad de todo efte Nuevo Mundo.
>
> (P. 270, col. I.)

Ahora bien, son el culteranismo y el conceptismo dos expresiones del barroco, y aunque inicialmente opuestas, al final convergen. Tal sucede con la obra de Paravicino, e igual con la de nuestro autor, quien escribe con aquellos estrujamientos de palabras que al cambiar de lugar en la oración tienen significado diferente.

En la salutación del panegírico a Santa Rosa, leemos:

> Darà lo vno por fu gracia bella, y lo otro por fu bella gracia.

En la primera parte del mismo panegírico, refiriéndose a la Eucaristía:

> Ponefenos el Sol en la mefa; pero fe nos pone.
>
> (P. 267, col. II.)

En este otro pasaje:

> harto ay que vèr en vn Dios burlado por nofotros, y aun de nofotros burlado.
>
> (P. 267, col. II.)

En la salutación de la «Relección evangélica»:

> A la erudicion gentil tocava efte prodigio; mas San Clemente Alexandrino con gentil / erudicion à Christo mi bien la revoca fagradamente.
>
> (P. 272.)

La diversidad que habíamos señalado en las fuentes, se da también en los recursos literarios de este panegírico, los cuales no siempre conservan la originalidad y nobleza de que es capaz su autor. A pasajes extraordinarios, como la salutación, el comienzo de la primera parte, o del lebrel que persigue una fiera hermosa que es la Iglesia, se suceden otros débiles o ingenuos, como el de la lucha entre Rosa y el mastín, o el juego a los dados con el niño. Sin embargo, aún hoy se pueden leer con verdadero agrado los sermones de don Juan de Espinosa, pues son admirables su facilidad de invención, el dominio del castellano y el lenguaje poético, no exento de metáforas y bellas imágenes.—JAVIER NÚÑEZ C. *(222 Langdon St. MADISON, Wisconsin, USA).*

Sección Bibliográfica

UNA NECESARIA COLECCION DE TEXTOS DE HISTORIA DE OCCIDENTE

(Notas en torno a una edición fundamental)

Hace algún tiempo, el público español e hispanoamericano ha comenzado a beneficiarse y a alegrarse de los resultados de una ímproba labor que —con tenacidad y paciencia— ha llevado a cabo, con pulso firme y decidido, a lo largo de mucho tiempo, el antiguo catedrático de la Universidad de Salamanca y actualmente catedrático de la Autónoma de Madrid, profesor don Miguel Artola (1). En numerosas ocasiones —tanto por vía oral como por escrito— habíamos echado de menos una recopilación asequible de textos fundamentales que ayudaran a hacer más comprensible al estudioso la evolución del proceso histórico de la Humanidad. El doctor Miguel Artola, en este sentido, ha realizado una encomiable labor, que tiende a llenar un vacío tan importante, al recoger en un grueso volumen una amplia antología de textos sobre la evolución histórica del mundo occidental. Otras parcelas de la historia humana (mundo islámico, mundo oriental, etc.) quedan al margen de la interesante antología que comentamos y es de esperar —sería muy conveniente— que algún día (cuanto antes mejor) otras personas completaran el documentado trabajo del profesor Artola.

La aparición de los mencionados textos fundamentales de historia de Occidente plantea, asimismo, una grave y agudísima necesidad que en España tenemos planteada. Me refiero a una compilación —inteligente, objetiva y suficientemente amplia, gruesa y completa— de textos de todo tipo de historia de España (desde la primitiva Hispania, por lo menos, hasta nuestros días). Tal compilación (que trabajos como el de Sánchez Albornoz nos dibujan como muy posible y prometedor) me parece algo importansísimo, fundamental y de una urgencia suma. Pedagógicamente se trata —insisto— de un instrumento de trabajo elemental y de suma utilidad.

Precisamente las anteriores disquisiciones en torno a una tan nece-

(1) Miguel Artola: *Textos fundamentales para la Historia*, en «Serie Major» de la Biblioteca de Política y Sociología de Ediciones de la Revista de Occidente (Colección dirigida por el profesor M. García-Pelayo). Madrid, 1968, 638 pp.

saria antología de textos fundamentales de historia hispana, plantean algunos de los aspectos que, posiblemente, podrían ser tenidos en cuenta en una próxima —y esperamos que pronta— nueva edición de la antología de textos del profesor Artola. Se trataría de llenar algunos espacios (que precisamente la praxis docente de clases complementarias, efectuada sobre la base de un manual de tanta utilidad, ha puesto de manifiesto). Por ejemplo, al comenzar la selección de textos ¿sería posible iniciar dicha antología a partir de los viejos textos de la antigua y querida Hélade, del antiguo mundo griego (patria de Sócrates y cuna del «razonamiento objetivo», tan típicamente occidental) en lugar de presentar dicha selección en unos determinados momentos —para algunos demasiado tardíos— del Bajo Imperio Romano? Asimismo ¿sería posible, en el otro extremo de la obra, completar la selección de textos con otros, de importancia innegable, de las últimas décadas del siglo XIX y de los casi setenta primeros años del presente siglo XX? Creo que ambas cosas serían muy positivas e interesantes.

Particularmente (sin que ello represente ni mucho menos ningún afán de dibujar objeciones a una obra, que estimo de esfuerzo casi fabuloso y de un gran interés) creo que una edición de los mencionados textos ganaría —aún más— garra y utilidad para estudiantes y amigos de la Historia, teniendo en cuenta cosas como las que hemos apuntado. Las líneas generales de la evolución histórica de Occidente, desde los primeros griegos —que utilizaron, como agudamente señala el profesor Brinton (2), por vez primera una forma de pensar análoga o prácticamente igual a la que metodológicamente sigue el hombre moderno— hasta la época de la crisis de De Gaulle, de los movimientos de mayo-junio de 1968 en Francia, del conflicto indochino, del enfrentamiento árabe-israelita, del dogmatismo de Mao-Tse-Tung, de la doctrina Breznev, de la crisis checoslovaca, del *affaire* Roger Garaudy, de los movimientos varios de los negros americanos, de las inquietudes sociales en Latinoamérica, del Mercado Común, de la OTAN, del COMECON, etc., aparecerían —de este modo— mucho más trabadas y algunos fenómenos, tanto del pasado como del presente, adquirirían no sólo mayor significación, sino mayor posibilidad de clarificación, al quedar enmarcados en un contexto general de documentación mucho más amplio.

Por otra parte, pienso que una antología de textos españoles (3) po-

---

(2) Cfr., concretamente, CRANE BRINTON: *Las ideas y los hombres. Historia del pensamiento de Occidente.* Madrid (Ed. Aguilar), 1952, 725 pp.

(3) Tengo noticia de que, en la actualidad, un equipo de historiadores españoles tiene bastante adelantado un trabajo en este sentido. Su conclusión rápida y su edición posterior ayudaría, evidentemente, a subsanar varios de los problemas que apuntamos en esta nota.

dría brindar la oportunidad de suprimir algunos de los muchos (especialmente según qué épocas concretas) que aparecen en la selección del profesor Artola y que no guardan parangón con otros textos no hispanos que les acompañan o no (pienso, por ejemplo, ahora, en el caso de unos textos de Cadalso o de Zabala, etc., cuando, pongamos por caso, el espacio ocupado por los mismos podía haberlo sido por textos de Humboldt, Morrelly, Mabby, Babeuf, Saint Just, Lassalle, etc.). La carencia de tal antología hispana hace, evidentemente, difícil un equilibrio entre un tipo de textos y otras tipologías posibles. Y a tal carencia deben atribuirse (creo yo) algunos aspectos de descomposición que aparecen en la obra.

Finalmente, no puedo —paralelamente— dejar de tener en cuenta que es mucho más fácil criticar que hacer. Solamente, después de que el profesor Artola ha tenido la gallardía y la fortaleza de atreverse con la ingente tarea de edición de su antología de textos fundamentales para la Historia, ante tal realidad (positiva y evidente) se nos ocurren ideas «reformadoras» de una selección de textos. Creo, por tanto, que (por encima de las pequeñas objeciones de detalle que jamás ninguna obra humana podrá evitar) queda el peso objetivo y el balance de servicio esencial a nuestra plataforma de material de enseñanza histórica, realizada por el doctor Miguel Artola, a quien respeto y admiro, como él sabe, profundamente, y cuya antología nos confirma su gran capacidad como historiador, completando las perspectivas abiertas por sus trabajos sobre los «afrancesados», los «orígenes de la España contemporánea», el reinado de Fernando VII, las características sociales del liberalismo, etc., o sus ediciones en la BAE, o los partidos políticos en España, etc.—ANTONI JUTGLAR. *(Universidad Autónoma. BARCELONA).*

J. F. ARANDA: *Luis Buñuel, biografía crítica.* Colección Palabras en el Tiempo. Editorial Lumen, Barcelona, 1970, 424 pp.

Si el tema de la literatura española en el exilio resulta un problema espinoso, muy poco estudiado, difícilmente cognoscible y abarcable, aunque existen algunos ensayos sobre él de indudable interés (1), el de la cinematografía española en el exilio lo es aún mucho más, entre

(1) Como, por ejemplo, «La novela española del exilio», RAFAEL CONTE, *Cuadernos para el Diálogo*, XIV extraordinario, mayo 1969.

otras razones porque, hasta el momento, nadie ha intentado hacer el más mínimo estudio sobre él. Nombres perdidos que nada significan, tanto para el desinformado espectador español como para los especialistas, con una filmografía desconocida e ignorada, entre los que tan sólo un autor y algunos títulos pueden resultar reconocibles.

Dejando a un lado las cualidades particulares de sus obras y atendiendo únicamente a circunstancias históricas, los realizadores españoles en el exilio se pueden dividir en dos grandes grupos: el de los que emigraron como consecuencia directa de la situación creada en el país después de la guerra civil, compuesto, en una primera y rápida aproximación, por Luis Alcoriza, Luis Buñuel, José Miguel García Ascot y Carlos Velo, todos ellos en la actualidad afincados en México, y el de los que emigraron como consecuencia indirecta, pertenecientes a la generación posterior, en el que se incluyen a los hijos de los exiliados, Manuel Otero y José Varela, ambos residentes en Francia, y a emigrados con posterioridad a aquella fecha, José María Arzuaga, residente en Colombia, y Octavio Getino, en Argentina, también en una rápida y primera aproximación.

De todos ellos el único conocido internacionalmente, con una gran obra a sus espaldas, es Luis Buñuel. Por ello es el único que ha sido incluido en la operación de retorno de intelectuales exiliados, puesta en marcha el año pasado, apareciendo su nombre junto al de los escritores Ramón J. Sender y Max Aub, por citar sólo los ejemplos más conocidos. Mientras su *Viridiana* y otras muchas de sus obras continúan prohibidas, ha vuelto y ha realizado *Tristana,* un antiguo proyecto sobre la novela homónima de Pérez Galdós prohibido durante unos años, obra menor pero de impecable ejecución, al tiempo que algunas otras obras suyas empiezan a circular tímidamente por los circuitos minoritarios de «arte y ensayo».

Fruto de estas circunstancias es la publicación de esta *Biografía ¿crítica?,* de J. F. Aranda; libro impreciso, plagado de errores, mal estructurado, cuya única virtud es el dar una gran cantidad de documentación, la mayoría de primera mano, sobre algunas zonas de la vida y la obra de Luis Buñuel, que van desde la exagerada mitificación:

> Todos los hermanos hemos amado y respetado todo aquello que vive, aunque sólo sea vegetal. Creo que también ellos nos respetan y aman. Podríamos pasar por una selva llena de fieras, como las que describe Salgari, sin ser molestados. Hay una excepción: *las arañas.* Horrendos y pavorosos monstruos que en cualquier momento pueden privarnos de la alegría de vivir. Una extraña morbosidad «buñuelesca» hace que sean el tema principal de nuestras conversaciones familiares...,

dice su hermana Concepción en las páginas 25 y 26, aunque en este aspecto el libro suele ser bastante sensato, hasta el testimonio de una acción surrealista —carta a don Juan Ramón Jiménez (1928)—:

> Nuestro distinguido amigo: Nos creemos en el deber de decirle —sí, desinteresadamente— que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por arbitraria.
>
> Especialmente: ¡¡MERDE!! para su *Platero y yo*, para su fácil y mal intencionado *Platero y yo*, el burro menos burro, el burro más odioso con que hemos tropezado.
>
> Sinceramente, LUIS BUÑUEL, SALVADOR DALÍ.
>
> (P. 59.)

J. F. Aranda, crítico y ensayista cinematográfico, colaborador de varias revistas especializadas nacionales y extranjeras, es principalmente conocido por haber sido el primero en volver a hablar en España, después de la guerra civil, de Buñuel, cuando era un desconocido al que nadie recordaba, en algunos artículos (2).

El libro analiza con cierta minuciosidad, aportando algunos documentos de gran interés, principalmente en lo referente a la creación de sus dos grandes films surrealistas franceses, *Un chien andalou* y *L'âge d'or*, su vida y su obra hasta 1950, o sea hasta *La hija del engaño*. A partir de este momento, apartándose casi completamente de su biografía, se dedica únicamente a hacer un análisis rápido y superficial de sus obras, destacando la poca importancia concedida a películas fundamentales en su filmografía, como *El*, *Abismos de pasión*, *Ensayo de un crimen* y *La joven*. Luego, aunque dedica un capítulo a *Viridiana*, únicamente reseña aspectos anecdóticos, no rozando siquiera los problemas que la obra produjo. El libro concluye con *El angel exterminador*, pues, realmente, de las obras posteriores, *Le journal d'une femme de chambre*, *Simón del desierto*, *Belle de Jour*, *La Voie Lactée* y *Tristana*, tan sólo da una levísima información.

La parte más importante de esta biografía, que por otro lado también se resiente de la poca importancia que se ha dado a los ambientes en que se desarrolla, salvo el de la residencia de estudiantes y el inmediatamente anterior a la guerra civil, los restantes, el de la cinematografía mexicana en la larga etapa de su prolongado trabajo en aquel país y el de la española en los momentos de la realización de *Viridiana* y *Tristana*, no han sido trazados; la parte más importante reside en el estudio de las cuatro películas que Buñuel produjo para Filmófono en 1935 y 36. Aranda demuestra que Buñuel no sólo las produjo sino que dirigió *Don Quintín el amargao* y supervisó muy

(2) Véase «Buñuel español», *Cinema Universitario*, núm. 4, 1956.

directamente *La hija de Juan Simón*, *¿Quién me quiere a mí?* y *¡Centinela alerta!*, películas de las que Buñuel reniega pero que, muy posiblemente, vistas hoy, de funcionar una Filmoteca Nacional, tendrían el mismo interés que muchas de las obras menores mexicanas, y en las que se descubriría la base, truncada por la guerra civil, sobre la que se hubiese asentado una importante industria cinematográfica española.

El interés, muy desigual, de este ensayo de Aranda se complementa con una minuciosa filmografía de la obra de Buñuel, una amplia antología de textos suyos, compuesta por escritos surrealistas, toda su escasa producción como crítico cinematográfico, algunas entrevistas y tres sinopsis, y una completa colección de fotografías suyas y de sus obras.—AUGUSTO M. TORRES *(Larra, 1. MADRID).*

DOS LIBROS DE PEDRO GIMFERRER

ALGUNAS PRECISIONES INICIALES

Me parece interesante plantearse, después de la lectura de este libro antológico de Pedro Gimferrer (1), algunas consideraciones generales en torno a la razón de ser de la poesía y de la forma poética. Esta sería una muy importante, y larga, divagación que no voy a desarrollar aquí en su totalidad para no desviarme de mi intención inicial —el comentario al libro de Gimferrer— y para no desbordar los límites de una crónica bibliográfica. A veces al crítico se le presentan estos dilemas y, la verdad, no sabe qué posición tomar o qué camino seguir. De cualquier forma, sólo quisiera recoger en estas líneas iniciales algunas de las cuestiones más urgentes e inmediatas con las que puede tropezar el lector que siga con más o menos intensidad la marcha de nuestro panorama poético de los últimos años.

Se podrá comprobar que es tema de múltiples comentarios y artículos, y a veces de enconadas polémicas, el hecho de una mayor consideracion y atención hacia las formas literarias, hacia las estructuras adecuadas que deben presidir toda obra de creación. Quizá nuestra última década se ha visto en la necesidad de revisar de nuevo esta cuestión, tan vieja como la razón misma de la literatura, ante una peligrosa y creciente invasión de un mero realismo inmediato que, muchas veces bajo la máscara del calificativo de *social* (y de ahí el

(1) PEDRO GIMFERRER: *Poemas 1963-1969*. Col. Ocnos. Llibres de Sinera. Barcelona, 1969, 101 pp.

descrédito de este término), amenazaba con estragar cualquier nueva perspectiva que pudiera surgir y, en consecuencia, con secar y anular toda capacidad recreadora de la realidad, condición que, por su propia naturaleza, había sido consustancial a la literatura misma. Bien sea porque aquí todas estas nuevas preocupaciones van llegando un tanto desfasadas, bien sea porque nos guste ser más vehementes que nadie, todo esto sonaba a capitulación, a abandonar cualquier compromiso con la realidad, y el escritor tenía que ser, ante todo (de esto no cabía la menor duda), un fiel notario comprometido con su más inmediata existencia. Romper una tan sólida barrera, alzarse contra todas estas trabas, tenía que ser tarea difícil y en ella nadie quería arriesgarse a perder prestigio o cierta consideración establecida para con unos o para con otros. Era un falso temor humano, una timidez infantil y trasnochada que tenía que desaparecer y, afortunadamente, se va camino de ello. Se está comprendiendo cada día con más firme convicción que ni los «copleros de oficio», que dijera Unamuno; ni los poetas «celestiales»; ni, por supuesto, los iconoclastas íntegros tendrán opción, en última instancia, a un puesto en esa cadena vertebral y necesaria de la poesía española. El problema hay que afrontarlo de cara, sin escudarse en prejuicios o falsos compromisos que limitan la capacidad de realización del poeta como individuo al servicio de la comunidad social, a la que se debe por entero, precisamente por su calidad de catalizador y crítico de la misma. Este es el compromiso, ésta es la única y necesaria atadura: la transformación estética de la realidad y el servir, con ella, a la dinámica de la sociedad en que le ha tocado vivir.

Ante un estado de cosas como el que hemos intentado sintetizar en los párrafos anteriores, era lógico que la poesía de Pedro Gimferrer surgiera extraña y, en alguna forma, proscrita. El mismo confiesa que «no pensaba ni poco ni mucho en que aquello tuviera o no que ver con lo que en poesía se estaba haciendo a mi alrededor». Por este camino se introdujo en la poesía el joven Gimferrer, recién llegado a ella. Por este camino sigue andando aún hoy. La fe firme en sus posibilidades y la entrega total al oficio difícil y contradictorio de la poesía, son sus armas más eficaces. Que los resultados logren objetivos últimos o definitivos es algo que sólo el tiempo nos podrá ir desvelando. Y hoy, ya se sabe, el tiempo marcha cada día más aprisa.

Un poeta con influencias

Pedro Gimferrer nació el 22 de junio de 1945. Recuerdo que al conocer la noticia de la publicación, y posterior concesión del Nacional de Literatura, a su libro *Arde el mar,* lo que primero me llamó la

atención y hasta me sorprendió (a mí que por aquellas fechas intentaba también la aventura de la poesía) fue su juventud. Me movió entonces la curiosidad, y la citada circunstancia, a conocer su libro. Quizá no comprendiera en su total dimensión el propósito —si es que algún propósito hubo (2)— de nuestro poeta, pero algo me decían aquellas sugerentes imágenes que ahora he recordado. Me sorprendió la arriesgada expresividad y la capacidad de trasposición de las situaciones poéticas. Recordé a Góngora y a los surrealistas, pero veía algo más en todo aquello; algo más que resultó ser un tono lánguido y decadente que encontraba su par en muchas de las cosas que por el mundo se estaban viendo. Pedro Gimferrer *tomaba partido*, se aferraba a un compromiso con las formas a la vez que ponía, de alguna manera, el dedo en la llaga. Frente a una poesía que ya parecía visada para mayores empresas, respaldada por la crítica, se alzaba una poesía distinta, como intrusa, experimental al modo de Pound y no desconectada en absoluto de una tradición o hechura literarias, porque su autor nunca ha ocultado sus influencias y ha confesado sus puntos de contacto con los poetas del veintisiete, con los surrealistas o con algunos poetas extranjeros de indudable interés en la poesía universal contemporánea: «... mi formación se basaba sobre todo en la generación del veintisiete y en la poesía extranjera (Pound, Eliot, Perse...)... a los que hay que añadir las de Aleixandre, Octavio Paz... así como las de Lautréamont, Lorca y Wallace Stevens. Y también... novela policial, cine americano de los años treinta y cuarenta» (pp. 8 y 10). Añadamos a estas notas de presentación a un poeta que no las necesita, la condición de crítico literario y cinematográfico, la de antólogo de la poesía modernista, comentada por mí mismo en estas páginas, y la de traductor de Beckett y el Marqués de Sade.

Una historia íntima

En estas palabras del propio autor puede sintetizarse totalmente, o casi totalmente, su poesía. Tras todos y cada uno de los poemas de Gimferrer late un espíritu ido, una evocación melancólica de esa historia íntima, bien del niño no lejano, bien del adolescente ilusionado y desilusionado —a partes iguales— ante la vida. Por ello sueño e ilusión, misterio y evocaciones lejanas se mezclan en sus versos de la mano de una lengua peculiar, con unas imágenes desbordadas que, en algunos momentos, pueden más y desbordan al poeta. Es la suya

(2) «Es el libro que he escrito de un modo menos deliberado y más *nonchalant* y a ello habrá que atribuir su absoluto desinterés por los modos de escribir poesía que regían en España por aquellos años» (*Poemas...*, p. 8).

una poesía cultista, difícil de dominar, intelectual, en donde juegan papel importantísimo las alusiones y evocaciones, en las que el lector ha de aguzar su capacidad de penetración para lograr acompañar al poeta en su recorrido. Recorrido que, invariablemente, nos conducirá a zonas bien reconocibles, a la vida nuestra de cada día. Recorrido que desembocará en una consideración constante y misteriosa de la muerte, que como un presentimiento —y aquí la honda raíz lorquiana de Gimferrer— se cierne en casi todos los poemas:

Y la muerte
nadie la oía
pero hablaba muy cerca del micrófono
Con careta antigás daba un beso a los niños
....

O bien en otro poema:

En las cabinas telefónicas
hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz de labios.
Son las últimas palabras de las dulces muchachas rubias
que con el escote ensangrentado se refugian allí para morir.

La muerte, incluso, dará título al segundo libro de Pedro Gimferrer. Me parece ver en todo ello la triste teoría de un mundo decadente en donde la muerte ronda proteica y vigilante. Ante esto se hace evidente que toda la poesía de nuestro autor está en función, a través de estas dos líneas medulares de la muerte y la intimidad, de una personalísima relación con el mundo y las cosas. Relación ésta que es evidente y principalmente sensorial. «Todo el libro —dice Emilio Miró refiriéndose a *La muerte en Beverly Hills*— es una fiesta para los sentidos y la inteligencia, un refinado, espléndido concurso de experiencias vividas o soñadas, intuidas, recordadas, presentidas...» (3).

Y todo ello volcado en una poesía experimental, encaminada —esa es, al menos, la intención de Gimferrer— «a un intento de renovar en lo posible el inerte lenguaje poético español y a plasmar en distintas formas una cierta sensibilidad que pueda trasmitir al lector alguna emoción lírica» (4). Poesía, pues, de experiencia, de trabajo y de estudio. Poesía culta, pero a la vez conocedora de sus otros objetivos. Y, sobre todo, una poesía basada y asentada en el lenguaje escogido, en la precisión de la imagen y en la estructura del verso:

---

(3) *Insula*, núm. 258.
(4) José Batlló: *Antología de la nueva poesía española.* El Bardo. Barcelona, 1968, p. 341.

Las cercas derribadas humean con un seco llamear
en Morelos
se apagan las luces
se interrumpe la proyección Under the Vulcano
entre vigas crepitantes
reses huyendo sangre en las estrellas
tiran con bala
una casaca y un fajín
en el palacio de Maximiliano
una casaca vacía los lebreles del viento
el viento lleva rosas heridas por las calles de Morelos
....

SOBRE EL LENGUAJE

Es, justamente en este tratamiento del lenguaje, de las expresiones y en el cultivo de la imagen y el verso donde radica la mayor y más positiva fuerza de la poesía de Pedro Gimferrer. Es especialmente notable el poderoso sentido del ritmo y la capacidad para distribuir armónicamente las ideas dentro de una estructura versal singular, empleando el versículo dilatado y denso. Allí se encierra el valor tanto externo y formal como interno y de contenido de la obra de Gimferrer, extremadamente corta en cantidad, pero que evidencia un paciente trabajo y una intensa labor preparatoria en la ordenación de ideas y estrofas en períodos amplios que contribuyen a marcar ese tono lánguido, melancólico y sugerente que hemos apuntado.

Junto a un léxico sabiamente elegido y preparado se entremezclan términos de uso muy común, términos de valor cotidiano, logrando con esta fusión un maridaje muy interesante entre la realidad exterior y la recreada en el poema; una fuerza expresiva de inmediato impacto y de contenido sorprendente, sugestivo y sugerente. Es, pues, toda ella una poesía de búsqueda, de investigación del lenguaje y la expresión poéticos, sin supeditarse a una norma u orientación previa. A pesar de que el propio autor confiese que en *La muerte en Beverly Hills* intentaba una poesía más controlada, más reflexiva, «más cercana también a lo usual entre nosotros», este camino se limitó a la citada entrega, toda vez que en los últimos poemas de Gimferrer se nos introduce, otra vez, en el mundo de la sugerente exploración de la realidad y de su transformación literaria; nos parece significativo, en este aspecto, el poema que titula «Homenaje a Edgar Allan Poe»:

Topando desvalidos en la llama de los ciegos halcones
En la ciudad de las nieblas el estío que mata a los venados

oh pobre corazón oh pobre corazón hierro y jazmines polvo
vidrios acribillados a balazos fotografías rasgadas estuches vacíos una mujer
con suavidad las lentas cortinas del crepúsculo los presagios [*desnuda*

....

o aquel otro, «1960», donde se mezclan en las estrofas finales las visiones ilusionadas de la cinematografía con la realidad cotidiana de la juventud recién iniciada:

Alguien me da la mano y es el balcón, el grito
de los vencejos, los tranvías dorados en el denso crepúsculo,
el fantasma de Robert Taylor como la muerte en los cines,
los pómulos de las chicas del Instituto y sus
carteras bajo el brazo y sus sonrisas, diríase que todas tienen los ojos azules.

Pedro Gimferrer se instala con todo este bagaje personal y experimental en la línea de la más joven y preocupada poesía española. Y cuando hablo de poesía joven no lo hago refiriéndome a su cronología (aunque también coincida con ello), sino a su razón de ser, a su dinamismo y a su valentía para enfrentarse con el hecho poético en las múltiples vertientes desde las que, verdaderamente, debe ser observado y encarado. No es casualidad que el mismo Gimferrer —y otros poetas de su promoción— sean también críticos armados de una firme «voluntad esclarecedora, desprovistos de prejuicios y con una preparación que nada ha de envidiar a la de los "monstruos sagrados"... A todos ellos les une el afán desmitificador. Revalorizan unas experiencias que, interesadamente o no, permanecían entre las nieblas del olvido. Son portadores de una lucidez no sólo literaria y poética, sino también científica (entiéndase bien la palabra), política y filosófica. Y como consecuencia son más libres, por cuanto no aceptan se les haya trazado previamente un camino, sino que reclaman el inalienable derecho a construirlos por sí mismos», como dijera José Batlló (5).

Todo esto parece que se va cumpliendo. Al menos, las muestras que nos llegan son lo suficientemente esperanzadoras. Pero lo que tenemos que mantener bien presente es la necesidad de una constancia en la búsqueda, de una labor continuada y eficaz para tratar de —como dice Eduardo Tijeras (6)— «mantener enhiesto el viejo don de la intuición poética, por cierto cada día más agredida por el desarrollo exhaustivo de otras disciplinas; ser, como por ejemplo le ocurrió a

---

(5) *Op. cit.*, pp. 16-17.
(6) CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, agosto 1969, p. 297.

Antonio Machado y anota Sánchez Barbudo, "heideggerianos sin saberlo". Saberlo es todavía mejor».

Lo importante es trazarse el camino y afrontarlo con decidido empeño, parándose a distinguir las *voces* entre los *ecos*. Alzando la cabeza de trecho en trecho y andar bien despierto a la hora de decidirse a trasmitir la experiencia. Puede que entonces nos encontremos con la pared de frente, pero es quizá en este tropezón donde se fragua lo positivo y dinámico, vivo en una palabra, que la creación literaria, y en especial la poesía, comporta. Andamos por la oscura galería de las intuiciones, de las búsquedas, cualquier dogmatismo puede ser peligroso a la hora de una valoración más trascendente.—J. R. P.

«UNA ANTOLOGIA OPORTUNA»

Se observa en los últimos tiempos, entre nosotros, una reivindicación cada vez más firme de la estética modernista, precisamente a través de las más jóvenes promociones. Las artes menores, la decoración en especial, se están viendo últimamente invadidas por un furor abundante y esteticista muy semejante al que presidió el movimiento finisecular que conocemos con el nombre de *modernismo.*

Quizá haya que pensar en un afán por buscar salidas—como muy probablemente era la intención decimonónica—a este marasmo histórico y vital que, ilógico y crítico, no tiene un porqué determinado y está presidido por el capricho frívolo o cruel de las incomprensibles reacciones humanas (?). Quizá sea esta reivindicación esteticista la búsqueda de un camino transitable que escape a este dramático y voluble siglo nuestro. Quizá sea, también, algo así como el paraíso artificial de un arte atormentado o alienado. No pensemos en un cambio de rumbo, en una huida hacia donde no existan los problemas y todo se pueda revestir de esa compuesta y «fermosa cobertura». Sería una solución extrema que—tal y como están las cosas—no es viable que se produzca. Pero es indudable y notorio que, de alguna forma, este regusto neomodernista, retórico y abundante, se ha «colado» de alguna forma en los modos expresivos de la literatura y está siendo aprovechado por los escritores nuevos.

Por todo esto, me parece muy oportuno el libro que comentamos en estas notas (1), y que no deja de tener su razón de ser. Además, juzgar (la selección, a mi modo de ver, es una forma de juicio) una época o escuela literaria a sesenta años vista proporciona una tran-

---

(1) PEDRO GIMFERRER: *Antología de la poesía modernista.* Barral Editores. Libros de Enlace. Barcelona, 1969, 289 pp.

quilidad y objetividad muy beneficiosa a la hora de constatar la importancia que tal etapa tuvo en el desarrollo y formación de la poesía contemporánea. Y a Gimferrer me remito cuando dice certeramente que, en España, «la aridez dominante en el lenguaje poético de posguerra ha distanciado (rechazado tácitamente, diría yo) tanto a los posibles lectores de la expresión modernista...» Es evidente que en el descrédito de la poesía modernista actúa como causa fundamental la peculiar situación histórica que le siguió y que obligó a los escritores a hincar sus reflexiones en la realidad inmediata y transmitir un testimonio del que era necesario dejar constancia. Pero también es posible que durase demasiado tal situación, que se llegase, en algún caso a la exageración o a la voluntaria inmotivación del testimonio, produciéndose un momento crítico para la poesía llamada social, y hasta hubo algún crítico que la llevó a juicio público.

Estas razones aquí expuestas sintéticamente me parecen más que suficientes para que una revisión de la poesía modernista, siquiera antológica, como ésta de Gimferrer, valga la pena. Y cuando ahora, como nos recuerda el autor en el prólogo, se está intentando penetrar en el estudio crítico y en la reflexión del lenguaje, no es ocioso dejar bien sentado que la actitud modernista fue «una protesta implícita ante una realidad "abyecta"» y que, básicamente, se originó este movimiento poético a partir de una experimentación del lenguaje y de las formas estróficas al uso hasta entonces.

En cuanto a la selección que prepara Gimferrer, nos parece muy oportuna también la inclusión de un número abundante de poetas americanos, clásicos y menos clásicos, dentro del modernismo. Esto supondrá, sin duda, una ampliación del ámbito del modernismo, tradicionalmente ceñido a un número de poetas que se repetían en las diferentes alusiones al movimiento. Y teniendo en cuenta que estos Libros de Enlace, de Barral Editores, pretenden, antes que otra cosa, acercar la poesía a un mayor núcleo de público, la rotura de la tradicional lista de poetas considerados como modernistas, en favor de muchos otros de igual importancia, supone un verdadero acierto. Pero en la nómina de poetas de la España peninsular existen ciertas irregularidades que me parece importante consignar, toda vez que la representación modernista de Antonio Machado o de Valle-Inclán no es exacta a través de los poemas seleccionados por Gimferrer. Se nos muestra a un Valle más esperpéntico y deformador, frente al Valle-Inclán poeta lánguido de sus inicios literarios. Lo mismo sucede con el primero, en cuya selección se incluye mucho del Machado sencillo y escueto frente al de su primera obra, *Soledades,* que deja constancia clara de la filiación inicial de don Antonio a las novedades modernis-

tas (2). Se incluye también en la selección una muestra de los dos poetas canarios considerados como tradicionales: Tomás Morales y Alonso Quesada, cuando, en realidad, el segundo, a pesar de estar formado en el ambiente modernista de la gran influencia de Morales, se mantuvo siempre alejado de dicha estética y se encaró a una poesía justa y escueta, más íntima, desarrollando en sus libros toda la tristeza y honda melancolía que él, como provinciano marginado, llevó siempre dentro de sí. Unamuno, además, en una de sus visitas a la isla de Gran Canaria, le orienta y aconseja (todavía Alonso es un joven pequeño y nervioso) para que se entregara a esa forma poética más en consonancia con su espíritu y ambiente. Y sin embargo, existe más influencia de Tomás Morales en la obra de un poeta como Saulo Torón que, sin nutrirse de la poesía de aquél, vivió un parecido sentimiento y modo expresivo.

Quede claro que, cualquiera de estas objeciones que ponemos al libro de Gimferrer, no son otra cosa que un deseo de dejar más completo el panorama modernista, y con la justeza necesaria, que el joven poeta catalán ha desarrollado, por su parte, con tino y buen criterio. No nos resistimos a pensar, tampoco (a pesar de que Gimferrer aclare en el prólogo sus razones), que una introducción amplia y más profundizadora de la función y presencia del modernismo en nuestra historia literaria hubiese sido muy beneficiosa. Bien es verdad también que Gimferrer nos alienta a hacer todas estas escalas en el análisis de su libro cuando dice en el prólogo que esta antología es, como todas, «subjetiva y parcial». Que todo lector «conocedor del tema podrá impugnarla en su fuero interno y sustituir por otros algunos nombres y poemas...».

De la lectura de la *Antología de la poesía modernista* se puede concluir que su oportunidad está fuera de toda duda y que su objetivismo, en lo subjetivo que siempre supone un juicio antológico, es muy beneficioso para llegar, con cierta tranquilidad, al fenómeno poético que caracterizó a toda una época de crisis literaria artística e histórica y que, ahora, por las razones que sean, ha vuelto a tomar, si no la máxima actualidad, sí por lo menos un lugar preferente entre los gustos de una juventud que ha de expresar, como los modernistas, su desacuerdo y su protesta a través del escape, la evasión o, muy probablemente, tras la bambolla de una aparente hojarasca estética que esconde, en su fuero interno, la más ácida de las convicciones: el relativismo escéptico que nos envuelve.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN *(San Diego de Alcalá, 32, 4.º izq. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

---

(2) Véase la edición de *Soledades*, que RAFAEL FERRERES preparó para la Colección «Temas de España», de Taurus Ediciones. Madrid, 1967.

AMERICA EN LA NARRATIVA DE FRANCISCO AYALA

Francisco Ayala llegó a la Argentina como conferenciante. La guerra de España lo confinó después aquí por largos años hasta que se fue como profesor a los Estados Unidos. Siempre lo vimos como sociólogo, ensayista, crítico, profesor. Su nombre saltaba constantemente del suplemento literario de *La Nación* a las revistas *Sur* y *Realidad*. Su *Tratado de Sociología* estaba en lugares destacados de las librerías rodeado de comentarios elogiosos. Todo cuanto escribía Ayala sobresalía porque dejaba ver una cultura sólida y profunda y porque adoctrinaba a la gente joven con agudeza y amplio sentido crítico. Así veíamos a Ayala quienes empezábamos a andar el camino literario con poca seguridad y mucha fe. O sea que Ayala era ya (en los años cuarenta) un maestro. El conocimiento de América se le presentó por el camino argentino, un país directamente unido a Europa por la vía cultural. No conocíamos entonces las narraciones españolas que ahora inician este voluminoso tomo de Aguilar (1). Estas narraciones demuestran que Francisco Ayala apareció (a los diecinueve años) en el campo literario como novelista y cuentista y que la sociología y el ensayismo vinieron después —¿consecuencia de sus estudios en Alemania?— para hacernos perder la pista del camino de la ficción. Quiero decir con este breve exordio que para quienes vivíamos el caudal de emociones que el final de la guerra de España nos arrojó en esta orilla del Atlántico, Francisco Ayala era un hombre de gabinete, un minucioso analista de problemáticas sociales y políticas y un dilucidador de los enigmas históricos mediante el estudio metodológico y crítico.

Pero después de la publicación de *Muertes de perro* (1958) no podía caber duda alguna de que Ayala acababa de ingresar en el campo de la novela americana por la puerta de los grandes temas. Me atrevo a decir que América suscitó en Ayala sus vigorosos frescos como consecuencia de haber descubierto una realidad taratológica que lo sorprendió por sus dimensiones casi normales. América era —literariamente hablando— naturaleza y torrente vital. América era una realidad abrupta, dramática siempre y muchas veces trágica. Esta América tenía una extraña fascinación para quien se acercase a ella con el espíritu atento. Aquí el conocimiento sociológico quizá haya ayudado al novelista a penetrar a fondo en esa taratología que sobrenadaba en

(1) Francisco Ayala: *Obras narrativas completas* (1395 pp.), con prólogo de Andrés Amorós y 16 ilustraciones. Editorial Aguilar, Biblioteca de Autores Modernos, Madrid, 1969.

el mundo americano como una verdad cotidiana. América era eso precisamente: un puro drama sociológico, una pasión desbordada, un mundo definitivamente dividido entre los que lo tienen todo y los que no tienen ni siquiera esperanza. Es verdad que la primera novela americana de Ayala no nace de la desigualdad social, ni se alimenta de la distancia que separa a los pobres de los ricos, ni pretende demostrar que el tirano y quienes lo sirven son malos y los que obedecen son buenos. Nada de eso. La bondad y la maldad están alternadamente mezcladas sobre el planeta como la luz y la oscuridad. Este mundo le arranca al autor copiosos sarcasmos, y el humor cae como un bálsamo muchas veces para hacer digeribles los cuadros más crudos. *Muertes de perro* tiene por escenario a un país en estado clínico. «Es la República ejemplar de la opresión —dice el profesor y crítico Rodríguez-Alcalá—, del vicio, del peculado, del crimen impune y a mansalva.» El «jefe de los pelados» es una grotesca figura nacida para encarnar el oprobio, la torpeza y la irrisión. Hay en esta narración densa y dolorosa mucha maestría, mucha lucidez y una capacidad soberana de captación de una realidad en que el humor y la truculencia enmarcan un cuadro realista y grotesco. Los parientes literarios (españoles) de Ayala en esta obra se llaman Quevedo y Valle-Inclán. En 1962 Ayala publicó *El fondo del vaso*, que se desarrolla en el mismo escenario que la anterior y viene a ser como su continuación. En *Muertes de perro* un inválido relata en primera persona las aventuras del dictador Bocanegra. En *El fondo del vaso* otro narrador también nos cuenta en primera persona (durante la primera parte del libro) hechos que se relacionan con el «jefe de los pelados» y se habla de la primera novela como un hecho ajeno y digno de ser rebatido en algunos aspectos. El protagonista verdadero es siempre el dictador o sus fechorías. Es decir: la taratología erigida en norma de vida en una república americana. Pero el verdadero protagonista de estas dos novelas es América. El escenario americano obra en el espíritu del autor como poder catalíptico para borrarle de la perspectiva intelectual los temas españoles. Aquí se produce una ruptura —tal vez subconsciente— entre el mundo que se incorpora a la narrativa de Ayala y el que la ocupó desde la primera juventud. Es curioso cómo este autor tan español y tan minucioso conocedor de la cultura y de la literatura españolas, se ve de pronto impulsado a interpretar un ambiente que no es el suyo, ni siquiera integra la América que mejor él conoce. Ayala quema las naves y se lanza orgiásticamente a la conquista del continente por la zona más agreste, más rica en contrastes, más difícil de penetrar. El autor de *La cabeza del cordero* se internó voluntariamente en ese mundo enfermo, corrupto y venal y supo arrancarle dos

grandes novelas. Ayala buscó la América más compleja y tumultuosa y en ella se movió con soltura y destreza. Ahora bien: ¿es así América? El autor es un novelista y no un historiador, y entonces somete a América a un análisis preferentemente orientado a su naturaleza y a la conducta humana. Esto es de aplicación independiente en el espacio y en el tiempo.

América ya estaba ahí cuando el novelista llegó y la rozó con la mirada. Esa mirada iba en busca de un medio apto para expresar una verdad universal que el arte exige al autor. Ayala no intentó pintar un cuadro histórico o folklórico. Eso quizá esté reservado exclusivamente a los *nativos*. El llegaba desde fuera, desde un país que se había sometido todo él a un estremecimiento de su ser para quedar después exhausto, en descanso para tomar aliento antes de echarse a andar de nuevo. Aquí, en cambio, estaba bullente un mundo cargado de signos vitales, fervoroso en sus promesas, doloroso en sus realidades. Ese mundo esperaba que se le viera como un fenómeno de excepción y se cifrasen en él hechos también de excepción. Y la palabra nos asalta de nuevo: si lo taratológico se confunde con la normalidad hasta convertirse en parte suya, es necesario elaborar una nueva escala de valores morales para comprender su significado. Y esto es lo que hizo Ayala: escribir dos novelas y decirnos en ellas que el hombre americano se ve frustrado por tradición de su historia. América no es así como la pinta Ayala. Pero si la miramos por dentro y nos apoyamos en las fuerzas que secretamente la conmueven en sus fibras más íntimas descubriremos que hay una *realidad* para la gente de la calle y para los corresponsales extranjeros y otra —ésta mucho más rica y compleja— para los novelistas que la estudian con amor y ansias de comprensión. Porque en estos dos grandes frescos de Ayala late el pulso de una América sometida a sacudimientos extremos, de los que seguramente nacerá su verdadero rostro. De este mundo visible sólo para algunos surgieron *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*. Estas dos novelas se identifican con una América volcada hacia su propio drama interior, con desdén por todo lo superficial y pintoresco. El compromiso es aquí con el hombre-América y no con el hombre-ente-político. La mirada americana del español Francisco Ayala nos recuerda lo mejor que dio esta parte del continente al servicio del hombre-América: Ciro Alegría, Jorge Icaza, José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos. La nueva generación de escritores latinoamericanos no quiere parecerse a estos maestros, y en verdad que lo ha logrado elocuentemente: su América es la de la superficie, del pintoresquismo y del hombre-ente-político.

De vuelta de los relatos de la guerra de España *(La cabeza del*

cordero es quizá su más brillante expresión) y de *Historia de macacos*, el novelista fue en busca de una sociedad que le permitiera ahondar aún más los rasgos de seres instintivos y primarios. La taratológica realidad de algunas zonas de América —una América inencontrable en el mapa— era el escenario ideal para levantar esos cuadros de fuertes contrastes goyescos. Pero cuando Ayala se volvió de pronto novelista americano, América ya estaba presente en su espíritu como una realidad intelectual que lo inquietaba. El novelista no sólo no rechazó este dato, sino que procuró identificarse con él para interpretarlo con la máxima fidelidad. El hombre contemporáneo —ya lejos de lo español— es visto por Ayala con rasgos tragicómicos. En *The Last Supper* el mundo español queda lejos y los personajes de éste y de posteriores relatos permiten al autor un amplio margen de movimiento para sus análisis artísticos y sus denuncias de tipo moral. Ayala se internó en América por el camino del lenguaje. Unas cuantas maestras nos servirán de ejemplo: «Siendo casi un baby...» *(Diálogos de amor)*. Esta es una locución propia de algún país de América con influencia directa del inglés de los Estados Unidos. «Mira, Pascualín, hijo mío, encanto; escúchame: ya vas siendo grande, y es hora de que empieces a salir del cascarón» *(Un ballo in Maschera)*. Aquí está hablando una madre española con su característico estilo acumulativo de diminutivos cariñosos. Pero en el mismo relato encontramos estas frases: «Y yo te garanto.» «Okay.» «Jeta caída.» La madre y el hijo son españoles, pero el lenguaje está inscripto con algún país americano de la zona del Caribe. «Aquí uno se cae y ya no hay quien lo levante del suelo. Dicen: "Está borracho", y pasan de largo» *(Un ballo...)*. La mirada del autor se nos corrió al norte: en los Estados Unidos los borrachos quedan donde los sorprendió el sueño sin que nadie se ocupe de ellos. Aquí vemos que el lenguaje nos llevó, en un par de relatos, desde el Sur al Norte del continente. Cuando nacieron en la intención del autor *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* es porque América ya estaba en su espíritu como una realidad exigente y perentoria.

«Quien se proponga considerar el proceso de creación del *Quijote* hará bien en detenerse, ante todo, a meditar el alcance del siguiente hecho: para el lector actual, el protagonista —o, mejor dicho, la pareja protagonista— posee una existencia anterior al texto mismo.» Estas palabras las escribió el propio Ayala en la revista argentina *Realidad* (octubre 1947). La frase, aplicada al autor, hace aquí el efecto de un espejo que arranca de un ángulo invisible la imagen en la que reconocemos a sus criaturas: sus personajes americanos ya estaban ahí antes de llevarlos él al libro. Pero *existen* porque él se ocupó de ellos.

Don Quijote, Don Segundo Sombra, el gaucho Martín Fierro, el tirano Bocanegra *existen* porque Cervantes, Güiraldes, Hernández, Ayala, los segregaron de una realidad abstracta y les dieron una realidad concreta.

Ayala llegó a la narrativa americana con el *background* que le había dado la guerra de España. La tragedia española le ha servido para captar la tragedia de América. Después de este hecho sangriento ningún autor que lo haya vivido escribirá ya como escribía antes. En este volumen están las primeras narraciones de Ayala con una distancia marcada no sólo por el tiempo sino —y esto sobre todo— por la actitud. La experiencia guerrera universalizó el espíritu español, y merced a esa guerra hoy son americanos muchos escritores nacidos en España. El caso deberá ser estudiado por los críticos y por los historiadores de la literatura. Pero la verdad es que la guerra volcó a Ayala en América y hoy América está dentro del alma de Ayala con la misma intensidad con que lo está España. Esto va dicho sin tener en cuenta angostos nacionalismos que todo lo emponzoñan —¡a estas alturas de la universalización de todos los problemas!— con su mirada estrecha y mezquina.—José Blanco Amor *(Cuba, 2.173, 6.º piso. BUENOS AIRES).*

PROBLEMATIZACION POSIBLE DE RAZON CIENTIFICA Y RAZON FILOSOFICA

Con el auge determinista de la racionalidad científica de las ciencias sociales y sus replanteos radicales de la funcionalidad filosófica nació, a finales del siglo XIX, el problema de la muerte de la Filosofía. El último de los epigonos más brillantes de ese canto del cisne, de ese suicidio filosófico, era Sartre cuando, en su *Crítica de la razón dialéctica,* estimaba que el existencialismo era mera ideología cuyo «saber real» sería la Ciencia. Por su parte, Althusser, haciendo ejercicio de positivismo clásico, proclamaba la muerte de la Filosofía, estimando que debiera transformarse en «ciencia positiva», en Teoría. En nuestro país es muy conocida y respetada en determinados sectores la visión que de este problema posee el filósofo, ensayista, traductor de Luckács, Manuel Sacristán, que incluso ha llegado a postular por la abolición de la Filosofía de los programas universitarios. Cuestión polémica, aparentemente marginal, cuando en realidad este enfrenta-

miento problemático se perfila como el nudo gordiano que una exigitiva practicidad inmediata de la Filosofía sólo puede eludir cuando las tareas gnoseológicas del intelectual están enmarcadas en el recreo historicista de juegos verbales escolásticos, con una evasión maniquea de su praxis histórico-social.

En respuesta a las opiniones de Manuel Sacristán y sus proposiciones sobre la muerte de la Filosofía («La Filosofía ha dejado de ser un saber sustantivo», ya que la suya es una actividad precientífica, la infancia de las ciencias positivas), se ha publicado recientemente un libro que no dudamos de calificar de trascendental en nuestro marco histórico. Se trata de *El papel de la Filosofía en el conjunto del saber* (1), del que es autor Gustavo Bueno, catedrático de Filosofía de la Universidad de Oviedo, quien refiriéndose a los propósitos de su obra, nos indica de principio que su intento es «ofrecer fórmulas tales que, sin incurrir en la "pedantería filosófica", pero tampoco sin cortar la referencia interna de la Filosofía como sabiduría —que es el nervio que confiere vida al propio oficio filosófico—, permitan atribuir un campo positivo al conocimiento filosófico y delimitar el propio oficio del filósofo profesional en tanto que no es sólo una variedad del oficio filológico.»

Estima Bueno más adelante que «el oficio filosófico se caracteriza, ante todo, por sus instrumentos sociales: el instrumento de la Filosofía académica es el lenguaje, el lenguaje de palabras, es decir, los lenguajes «naturales» y trozos importantes de lenguajes artificiales»; códigos que, forzosamente, están referidos, orientados, hacia objetos de una realidad exterior. Lógicamente, ese «distanciamiento» entre fenómeno observado y análisis metodológico supone el propio análisis de los lenguajes que el filósofo utiliza en su investigación, pero no de forma sincrónica, sino referidos siempre como resultantes de unas necesidades biológicas, históricas, incluso políticas. Es consciente Bueno de que «la orientación conservadora y aun reaccionaria de la filolosía lingüística esté emparentada con los dispositivos de tranquilización y adaptación» propios de un supuesto histórico totalizador. En este sentido la practicidad de la Filosofía no es mensurable —generalizando, ésta es la opinión de Sacristán— en relación a la posibilidad inmediata de producción de felicidad, traducida en posibles mejoras de la sociedad donde el investigador realiza su trabajo o, de otro modo, en la obtención de bienes para el consumo. La utilidad de la tarea filosófica vendría dada como resultado de su labor racional de descubrimiento de los mecanismos últimos por donde circulan, se vivifican o

(1) Gustavo Bueno: *El papel de la Filosofía en el conjunto del saber.* Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1970; 319 pp.

traumatizan, los lenguajes que utiliza el filósofo; que serán, siempre, la forzosa e ineludible obligatoriedad representativa de los lenguajes posibles que la estructura del sistema ha condicionado. Estos condicionantes no obedecen, simplemente, a una razón mecanicista —el principio de la dialéctica— sino que, para su estudio, deben orientarse en los orígenes del mecanismo. Razones últimas que pudieran interpretarse como una metafísica búsqueda de absoluto, pero que cobran un sentido más racional como consecuencia de lo que Piaget y su grupo han denominado «Epistemología genética» («En su forma limitada, o especie, la epistemología genética es el estudio de los estados sucesivos de una ciencia en función de su desarrollo»).

Como primer jalón contra una puesta en duda radical de las afirmaciones de Sacristán, Gustavo Bueno cree que «en la medida en que la "reflexión" sobre las ideas sea un mecanismo necesariamente intercalado en el proceso dialéctico mismo de la realidad del inmenso conjunto histórico de organismos dotados de sistema nervioso, interconectados por códigos de señales sometidos a esquemas de desenvolvimiento que pueden ser afectados precisamente por la "reflexión", la Filosofía académica será sólo eso: una especialidad, cuyo vigor sólo puede ser extraído de las fuentes que le dieron origen, y a las cuales, por estructura, tiene que volver incesantemente». La «muerte de la Filosofía» es interpretable, entonces, como incapacidad, por parte de los profesionales de la Filosofía, de localización de un lenguaje adecuado de interpretación de la realidad que sea útil en la fiscalización de las contradicciones de la ciencia —su, por el momento, palpable y notoria insuficiencia como elemento transformador de las estructuras de donde parte— a la par que, el mismo lenguaje, se transforma en la explicitación de los orígenes, motivaciones y paulatinos avances hacia un saber ontológico sólo posible de la vinculación Ciencia-Filosofía; que la Ciencia, aisladamente, con su permanente y obligada ahistoricidad, no hace posible sin la ayuda de la coyuntura filosófica orientadora. Dice Bueno: «El problema filosófico no pregunta "porqués" o "causas", sino modelos de construcción, estructuras o configuraciones a partir de elementos cuyas opciones combinatorias den las alternativas suficientes para comprender la realidad.»

Haciendo válidas nuestras afirmaciones a cualquier tipo de entorno cultural de donde parten soluciones que conducen al postulado de la muerte filosófica —afirmaciones que, no podemos evitar el recuerdo, están condicionadas a la funcionalidad del artículo de periódico, con toda su serie de correlaciones de todo tipo—; se parte, creemos, de un espacio-tiempo concreto, determinado, que prefigura, según su propia dialéctica, una serie de símbolos, códigos de comunicación;

esos espacios-tiempo delimitan una situación histórica que, obviamente, posee sus orígenes, a su vez, en una estructura propia de orden económico-biológico, originada por una estructura anterior —y en esta marcha atrás llegaríamos, según Leví-Strauss, hasta el origen del primer condicionamiento conformador, el origen del lenguaje—; los vehículos de comunicación así originados serán siempre excluyentes de otros posibles, infinitos, y, lógicamente, estaremos presos, dentro de un marco de posibilidades que la cibernética podría delimitar, en la combinatoria de los elementos primeros que el sistema hizo posibles. El saber filosófico no puede quedarse en la mera constatación epidérmica de una serie de mecanismos de orden económico, por la razón objetiva de que esos mecanismos son únicamente la representación de unas razones primeras que los sociólogos están muy lejos de averiguar, dada la tosquedad metodológica con que operan, siendo el filósofo el obligado a recurrir, con palabras de Bueno, «no más allá de la experiencia, sino en su propio interior, regresando, por así decir a los componentes trascendentales, a las "ideas", en tanto den no ya un sistema, sino una "symploké"». Para puntualizar seguidamente: «Las "Ideas" —tal como las hemos concebido— no son previas al proceso mismo de la producción; por tanto, sería vana empresa tratar de ofrecer un diseño *a priori* de las mismas, incluso un diseño sistemático. Tan sólo es posible extraerlas del mismo proceso material e histórico que las determina.»

Perdidos, creemos que forzosamente, en sutilezas terminológicas retomamos el que nosotros consideramos problema base: la practicidad de la Filosofía. Todos los juicios emitidos al respecto, desde la perspectiva cientifista en oposición a la filosófica, consienten en negar rotundamente la practicidad filosófica manejando las cantidades heterogéneas que debieran hacer equidistantes los juicios morales que relacionan felicidad e infelicidad del individuo en una sociedad determinada, virtud política y tareas del filósofo. Equidistantes, al menos, en el proceso dialéctico de investigación de tesis, antítesis y síntesis. Razones, decíamos, heterogéneas que, posiblemente, desde un punto de vista ontológico, estén precisadas por el mismo sistema de signos, pero que en ningún modo son discernibles sino a través del desarrollo histórico. Si la Filosofía, en circunstancias históricas determinadas, se hace inoperante, no es por razones propias de su condición, sino, todo lo contrario, como muestra reversible de las características totalizadoras desde donde partía del aprendiz de filósofo, perfectamente, convertido en aséptico, pero trascendente motor no de una actividad no filosófica, sino de la Filosofía que precisamente era necesaria al sistema en esa circunstancia histórica. Gustavo Bueno es muy agudo en sus aprecia-

ciones al respecto: «La practicidad de un sistema de signos es entendida aquí en el sentido ontológico-biológico de la conducta misma de los organismos: un sistema de signos es práctico por referencia a la misma conducta ulterior del organismo. Es práctico no ya tanto en una medida en que sirve para conectar al organismo con términos exteriores a su realidad (aunque esta conexión deba, por supuesto, mantenerse a través de los signos), sino precisa y formalmente para "entretener" su propia vida, la vida propia de los organismos dotados de sistema nervioso central, conectados "en batería", socialmente.»

En un sistema concreto, ¿cuándo deberá producirse entonces esa proclamada «muerte de la Filosofía»? Inevitablemente, su practicidad será anulada cuando el sistema condiciona de tal forma la investigación que los filosofemas sólo conducen a otros filosofemas que, periódicamente, deberán retornar a su origen, con lo que, como decíamos, la Filosofía, la tarea filosófica, no ve cercenada su función, sino que ésta se presupone al servicio de los procesos simbólicos —totalmente ligados a la realidad de forma inmediata y muy concreta— que, en su constitución, estén destinados a una autosuficiencia que, formalmente, tienen la propiedad de remitir siempre a las necesidades propias del contexto que los sostiene y delimita en régimen posible de no evolución progresiva; con lo que la Filosofía, lejos de haber perdido su inmediatez, incluso está ligada, sostenida y necesitada, de un contexto político que la vivifique. Los argumentos utilizados por Sacristán acerca de una «evidencia» del sepelio filosófico facilitada por el hecho de no «encontrar» Filosofía en áreas concretas es, con palabras de Bueno, desde un punto de vista histórico, no sólo un argumento contra la función de la Filosofía, «sino que también puede ser índice en el que apoyar un juicio de valor adverso sobre esa sociedad.»

En este extremo, otro punto destacable es la negación de las aspiraciones a cientificidad, presuntamente no dogmáticas, de los partidarios de la defunción filosófica. ¿En qué medida una ciencia que ejercida desde dentro de todos los códigos establecidos, sin una perspectiva dialéctica de su propia constitución, puede pretenderse en posesión de un saber absoluto que invalide otros posibles? ¿En qué medida las ciencias sociales, las ciencias positivas, que se han servido de una experimentación ejercida desde el mismo código que las ha hecho posibles y que, por estructura, tiende hacia sí mismo, y, en último extremo, de la constatación empírica de hechos históricos —lo que no supone capacidad gnoseológica, sino afirmación de la evidencia— pueden saberse a sí mismas valederas y conscientes del saber ontológico por excelencia? ¿Son estas interrogantes una muestra de irracionalidad filosófica?

Dice Bueno que la Filosofía «es razón, y razón crítica». Pero ¿es válida una razón sólo posible dentro de las coordenadas que la condicionan y manipulan? Puede que sea útil, pero en último extremo, es insuficiente. «La constitución de la racionalidad científica, crítica, considerada como acontecimiento interno de la propia conciencia, no pudo menos de afectar profundamente a la sabiduría filosófica, en tanto que forma de conciencia de algún modo previa a la racionalidad científica. Pero ¿hasta qué punto de convertirla en una ciencia más, en una ciencia entre las ciencias?», escribe Bueno. La Filosofía se torna, retomando su papel trascendental que había perdido, desde los filósofos del siglo XVIII, en sabiduría racional que, con una metodología propia a determinar, investiga y analiza allí donde la ciencia, atenazada en su estructura de razón sólo operante en un marco preciso de racionalidad ajena a verdades que pudieran contribuir al atentado básico de las coordenadas que la delimitan.—JUAN PEDRO QUIÑONERO *(Desengaño, 11. MADRID).*

CARMEN MARTÍN GAITE: *El proceso de Macanaz.* Ed. Moneda y Crédito, Madrid, 1970; 404 pp.

Como dice Carmen Martín Gaite, la vida de Melchor de Macanaz fue una vida novelesca, pero no fue sólo eso. A través de los acontecimiento que la perfilan va apareciendo una serie de cuestiones importantes en varios órdenes: los cambios políticos producidos con la llegada de la Casa de Borbón, la aparición y desarrollo de la doctrina regalista, la vigencia y modo de proceder de la Inquisición, la situación del intelectual reformista, etc. Algunos de estos temas—que a su vez pueden dividirse en otros muchos—tienen interés desde un punto de vista histórico; otros, por el contrario, a pesar de su lejanía en el tiempo, nos tocan más de cerca (¿puede ser mera casualidad que de un tiempo a esta parte se hayan publicado libros sobre cuestiones inquisitoriales como los de Kamen, Angela Selke, Tellechea y este de Carmen Martín Gaite?). Los problemas concernientes a la libre expresión, el reformismo social y político, la renovación de las formas políticas y las estructuras mentales y económicas, son problemas actuales. Desde un punto de vista más general, podemos decir que el libro que ahora comentamos se inscribe en la serie—ya importante—de aquellos que pretenden sustituir el mito de la tradición por un estudio riguroso de ella, el mito de nuestro pasado histórico por el

análisis de los acontecimientos que le configuran. Este estudio del pasado histórico es, también, un buen modo de enfrentarnos con el presente.

Macanaz es un personaje contradictorio, tan contradictorio como la época que le tocó vivir. Procedente de la burguesía, capaz de conquistar un puesto importante en la política del país por su propio esfuerzo, estima, sin embargo, el prestigio que proporciona un título de nobleza, disfruta conviviendo con la aristocracia y presta gran atención a las apariencias. Pero su índole contradictoria no se limita a estos puntos. Como la autora señala muy bien, deseoso de sobresalir desde su época de estudiante, deseoso de reformar el sistema académico en que se encuentra, se lanza a la conquista de un puesto aprovechando al máximo los caminos que ese sistema le proporciona; siendo de espíritu reformista, perseguido por la Inquisición y apareciendo como un enemigo declarado de la Iglesia, es, sin embargo, un hombre extraordinariamente piadoso, etc.

Como la autora ha visto desde el principio, los intentos reformistas se estrellaban contra el muro de la sociedad establecida. La rutina y la tradición dominaban en una sociedad estática, agonizante.

> En 1690 —escribe— cualquier conato de pensamiento independiente era castigado como impiedad y rechazado con horror por la nación en pleno; a ningún individuo medianamente consciente se le podía ocurrir, y menos en la Universidad de Salamanca, soñar con un apoyo para opiniones renovadoras, aun cuando en el fondo de su ser las pudiese albergar. Era inútil pegarse cabezazos contra la pared (páginas 18-19).

Los tiempos mejores llegaron en 1705 y duraron hasta 1714, cuando la política de Felipe V es más *francesa,* cuando surge el enfrentamiento entre la Corona y la Iglesia.

La llegada de Felipe V al trono de España no fue un mero cambio de casa real, no fue un mero cambio de nombres o de influencias políticas, sino que, por el contrario, trajo consigo una verdadera revolución en el sistema de fuerzas dominantes en el país.

> El Estado español, efectivamente, más que monárquico y más que oligárquico era eminentemente clerical. El pueblo no se adhería ciegamente a un partido si no estaba acreditado por su catolicismo: lo demás era impopular (p. 39).

El centralismo borbónico, la doctrina regalista y las fricciones de Francia con el Papa, supusieron en España una alteración desde el poder mismo. Hombres como Macanaz se dieron cuenta de la situación y trataron de enfocar las reformas—de la enseñanza, del Con-

sejo de Castilla, de la Inquisición, de la Hacienda, etc.— en un sentido positivo. Tres son los puntos en que la política de Felipe V —mejor sería decir de la princesa de los Ursinos— pretende transformar el panorama:

> La destrucción de los fueros y privilegios de los países no castellanos, la humillación de los nobles insumisos y la subordinación de las órdenes religiosas al Estado (p. 51).

Centralismo, absolutismo y regalismo estaban perfectamente definidos y relacionados entre sí, no son tres enfoques para tres problemas aislados e independientes, porque la destrucción de los fueros atañía muy directamente a la nobleza y a la Iglesia, y los nobles estaban ligados a la Iglesia en sus formas más tradicionales. Tratar de aplicar esa política en uno cualquiera de los tres puntos era provocar el estallido de los otros dos. Hacer esto desde el poder era iniciar una difícil política que iba a dar sus mejores frutos en el reinado de Carlos III.

Pero hacer esto desde el poder exigía contar con un apoyo que no fuera el tradicional, sustituir la monarquía clerical y aristocrática por otra de signo más burgués, y si no sustituirla por completo —lo que hubiera sido una utopía descabellada, fuera del horizonte mental de la época—, sí empezar a introducir variantes abriendo paso a representantes de la burguesía para puestos de importancia. Esta señalada novedad corrió a cargo del ministro Amelot. Sólo a través de ella comprendemos el ascenso de Macanaz y las suspicacias que entre los representantes del Antiguo Régimen, la aristoracia, levantó. Si a ello añadimos el ánimo impetuoso y muchas veces hiriente e impertinente de este «advenedizo», comprenderemos cómo las suspicacias se transformaron pronto en odios personales. Y Macanaz tuvo la poca fortuna de ir a rozar con aquellos para quienes los problemas personales revisten gran importancia (podemos decirlo tras los libros de Angela Selek y Tellechea): la Inquisición.

Porque de todos los poderes que podían oponerse a los intentos reformistas de la princesa de los Ursinos, los ministros franceses de Felipe V y Macanaz, el más importante era el de la Iglesia. La nobleza estaba demasiado corrompida (y el término «decaída» no expresa bien su estado, aunque suele cortésmente utilizarse) como para ofrecer batalla frontalmente. La cuestión de los fueros se estaba debatiendo en una sangrienta guerra civil que parecía no terminar nunca. Con la Iglesia, la situación era bien distinta. ¿Sería atrevido decir que Macanaz no midió bien sus fuerzas y confió excesivamente en la persona del rey, él, que tanto gustaba personalizar? Parece obvio. Pero sería improcedente achacar los incidentes a una «falta de ojo»

de Macanaz, a su peculiar personalidad. Cualquiera en su lugar —aunque hubiese sido más prudente y taimado— había de pasar, esencialmente, por las mismas circunstancias, porque Macanaz no era más que el portavoz de los ministros, y éstos del rey, y sus enemigos, siguiendo similares encadenamientos, portavoces del Papa. Lo que se debatía, como ha señalado Carmen Martín Gaite en numerosas ocasiones, era un problema entre el poder papal y el real. Mientras ese asunto no se arreglase, ningún otro podía hacerlo. Y el arreglo de este asunto, en el que tanto tuvieron que ver los problemas personales del rey (la muerte de su primera esposa y su segundo matrimonio, su forma de ser, su piedad, etc.), como es lógico que suceda en una monarquía absoluta, el arreglo de ese asunto fue la desgracia de Macanaz.

Hay momentos en que da la sensación de que Macanaz, con su testarudez y terquedad, con su erudición, prolijidad, falta de perspicacia para las personas que le rodeaban, etc., va por delante de la historia, marcándole su sentido. En esta perspectiva podemos decir —y la autora lo subraya— que fue uno de los individuos más clarividentes de la época, con una gran agudeza para lo general y romo para las cuestiones cotidianas. Porque la historia iba por el camino que Macanaz había entrevisto y, sin embargo, él fue apartado a un lado. Cuando Carlos III se decide a ponerle en libertad, gran parte de su «programa» se ha cumplido o está a punto de cumplirse, pero él no podrá ya verlo.

☆

La vida y el proceso de Macanaz ponen de relieve otros muchos asuntos que en lo anterior no hemos hecho más que sugerir, alguno de los cuales (todos sería imposible) quisiera recordar ahora. En primer término, el proceso inquisitorial, que Carmen Martín Gaite ha construido con extraordinaria claridad y precisión. Después, la situación del intelectual en aquel tiempo.

Una vez más (las otras son los libros ya citados sobre el Santo Oficio) se pone de manifiesto el modo de proceder del Tribunal de la Inquisición. Los problemas que le ocupan —y que inciden directamente en el proceso— no son exclusivamente dogmáticos, sino políticos, económicos, personales, etc. Los procedimientos seguidos distan bastante de lo que hoy día se considera procedimiento equitativo. El fin parece justificar todos los medios y el proceso de Macanaz se enturbia rápidamente, a pesar de su aparente legalismo o precisamente por él.

El segundo asunto es también instructivo. La figura de ese intelectual que es Macanaz —y no uno cualquiera, sino uno de los más

sobresalientes del reino— perfila la figura del intelectual en general, y no sólo de la época, sino en otras bien distantes de aquélla. La necesidad de plegarse a las circunstancias —en sus años de estudiante, pero también después— y al poder (en todas sus variantes) no es un acto trivial ni pasajero. Deja huella, marca una impronta de contradicción interna y externa que difícilmente puede borrarse. La imagen de Macanaz pidiendo un puesto desde su exilio es casi tan trágica como la de Macanaz adjudicándose atribuciones que no posee, tratando de encarrilar la historia por un camino que ve claramente, pero que no puede seguir por falta de fuerzas. Carmen Martín Gaite ha sabido poner muy bien de relieve lo instructivo de esta imagen vital.

☆

Finalmente, quisiera señalar un rasgo que no suele ser común en los libros de este tipo: a pesar de su extraordinaria erudición, la autora ha sabido huir de la prolijidad, aborda los asuntos directamente y procura facilitar en todo momento nuestra lectura. Es una gran cualidad que debemos agradecer.—VALERIANO BOZAL *(Castelló, 9. MADRID).*

DOS JUBILEOS ANDALUCES EN ALIANZA EDITORIAL

Separados tan sólo en la colección por dos antologías hispánicas, los libros de bolsillo de Alianza Editorial —cuyo precio, fórmula y selección se han impuesto como ejemplares— acaban de lanzar dos verdaderos jubileos andaluces: la famosa autobiografía del matador de toros Juan Belmonte, redactada por Chaves Nogales, y un volumen de prosas de Federico García Lorca mayormente concurrentes en temas específicos del Sur: el cante jondo, el duende, la poesía de Góngora, la del *Romancero gitano,* etc.

Cuando, hace una decena de años y para escribir un trabajo destinado a una publicación extranjera, me entregué a una exhaustiva búsqueda de la biografía belmontina, diversas autoridades de la bibliografía de la Fiesta me recomendaron este libro, que ahora reedita Alianza (1) y que entonces no conseguí hallar. Di, en cambio, con

(1) MANUEL CHAVES NOGALES: *Juan Belmonte, matador de toros.* Alianza Editorial, vol. 222 de «El libro de bolsillo». Madrid, 1969.

el propio Belmonte. La experiencia de su conocimiento personal, que no puedo calificar de largo pero que tampoco tuvo nada de apresurado, la impresión que el hombre me dejó, son, para mí, el mejor aval de estas páginas que ahora encaro, y buena prueba de su honestidad intelectual, no perturbada por alguna infrecuente y pequeña derivación verbal, más «literaria» de la cuenta, del redactor de la autobiografía, quien, junto a la general y logradísima veracidad tonal de la conversación de Belmonte en primera personal, desliza —si bien de tarde en tarde— alguna expresión extrañable (como cuando el ir y el venir de un toro le recuerda al espada «aquel *aire suave de pausados giros,* de que hablaba Rubén»..., p. 221). Pero la singular personalidad, el ser mismo, del Juan Belmonte que conocimos, quedan perfectamente manifestados en un libro que no es sólo la biografía de un torero, sino el indirecto retrato de un tiempo y de una España determinados.

En muchos sentidos, la de Juan Belmonte García es una figura realmente representativa: lo es taurina, social y aun culturalmente. «El pasmo de Triana», el ídolo que renovó el toreo y enfervorizó multitudes hasta el punto de casi provocar serios conflictos públicos —como cuando sus fanáticos conciudadanos pretendieron pasearlo procesionalmente en las andas de la Virgen de una iglesia sevillana—, hizo mucho más que proveer al arte tauromáquico de una estática y una geometría distintas, más que ilustrar con su nombre un cuarto de siglo de historia de la lidia contemporánea, a la que puede decirse fundó. No conozco ningún otro caso de torero en el que la correspondencia de conductas dentro y fuera del ruedo sea tan consecuente y cabal. Imaginativa, pero recia, sin fisuras, la mentalidad de Juan Belmonte nunca dejó de ser la de un hombre del pueblo, crecido a la vida y a la profesión de un modo particularmente duro, con un agudo y doliente sentir de la realidad junto a una sencilla, pero evidente gracia natural y a una fabulosa experiencia, hija de su vasto y ajetreado *curriculum.* La honradez y la decisión presidieron su vida, como también su muerte, y no dejaron de actuar en él con un permanente y vigilante sentido introspectivo que lo puso a salvo en todo momento de la soberbia, la facilidad y la comodonería mentales. Rico y grande, Belmonte fue hasta el final todo lo contrario de un *señorito* y lo más opuesto a un envanecido y afortunado paleto. Sus difusas, aunque intensas, inquietudes de artista, que lo avecinaron largamente a la amistad y la simpatía de lo más granado de la generación literaria y plásticas de su tiempo —Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Julio Antonio, Miranda—, hallan correspondencia en sus inquietudes ideológicas, tocadas de un vago amor revolucionario contraído en las dificultades y

rebeldías de la mocedad, y que no habría de abandonarlo ni él de no entenderlo. Sus señorío no fue prefabricado, «elegantón», ni hecho de superficiales y vacuos convencionalismos y paternalismos. Un atento sentido de autocrítica, en lo humano antes que en lo taurino, lo convirtió en quien fue, le impidió mentir dentro o fuera del ruedo. En este esencial aspecto de su personalidad, hallamos todos los rasgos de su carácter y de su arte. Es Belmonte quien elimina el ridículo aditamento de la coleta natural y quien, con ese pormenor y otros muchos pormayores, dignifica socialmente la figura del lidiador que, hasta él y en los mejores casos, no pasaba de ser la de un patán simpático u ocurrente. Quizá sea el primer torero que lee obras literarias, que se interesa sin exhibicionismo, real y humildemente, por la pintura o el teatro solventes de su tiempo; quien, sobre todo, nunca quiere ser más ni menos de lo que es. Se debe a la verdad, a sus sencillas verdades. De todo ello, y de modo completo e indirecto, da buena cuenta el libro de Chaves Nogales, tan provechosamente reeditado por Alianza Editorial al cabo de treinta y cinco años. Por ejemplo —gran ejemplo de una sinceridad y una introspección casi con marchamo de intelectuales— cuando Belmonte se refiere al sentimiento de duda respecto a su vocación taurina, vemos al mito ocupándose en persona de su desmitificación. Rara avis...

> Lo que ni siquiera se me ocurría pensar —dice— era que yo pudiese hacerle aquello a un toro de verdad. Nunca creí que fuese capaz de ponerme delante de un toro. Todavía hoy no lo creo. Cuando voy a la plaza como espectador y sale el toro, tengo siempre la íntima convicción de que yo no sería capaz de lidiarlo (p. 36).

Y más adelante:

> Lo terrible para mí era que yo no creía que la afición a los toros pudiera reportarme nunca ningún beneficio. A solas conmigo mismo, no era capaz de engañarme, y veía, con una lucidez pavorosa, que no iba camino de ninguna parte, que no ganaría nunca dinero con los toros, que nunca sería torero. De esto estaba absolutamente convencido. Y, sin embargo, me iba. ¿Por qué? (p. 79).

O, refiriéndose al mito del Belmonte suicida:

> En vez del valor reflexivo y prudente que hay que tener para torear, y que era el que en realidad tenía yo, me atribuían un valor fabuloso de héroe de la fantasía, un desprecio sobrehumano a la vida que, en realidad, no he tenido nunca (p. 150).

No cabe olvidar que estas memorias de Belmonte están hechas en plena actividad profesional, cuando más podían comprometer su imagen, mitológica para la afición y para media España.

Del interés humano y de la peculiar sensibilidad de Belmonte bastará dar idea con tres frases del libro:

> El toreo es, ante todo, un ejercicio de orden espiritual. En una actividad predominantemente física jamás ha podido triunfar un hombre físicamente arruinado, como yo lo estaba entonces... El toreo campero, teniendo por barrera el horizonte, con el lidiador desnudo oponiendo su piel a la fiera peluda, es algo distinto y, a mi juicio, superior, a la lidia sobre el albero de la plaza...

Y refiriéndose al miedo:

> El día que se torea crece más la barba. Es el miedo. Sencillamente, el miedo. Durante las horas anteriores a la corrida se pasa tanto miedo que todo el organismo está conmovido por una vibración intensísima... No hay que darle vueltas. Es el miedo. Yo lo conozco bien. Es un íntimo amigo mío.

En Belmonte, una vida abigarrada, de continuas aventuras y zozobras dentro y fuera de los cosos, de incazables desazones de cambios y distancias, de franca repulsión por su popularidad, se alía a la implacable mirada interior y a una irónica y comprensiva visión del mundo que, sumadas a esa vida, confieren a este libro especiales elementalidad, encanto e inmediatez, como si de una novela de Baroja se tratase. Es obvia, por otra parte, la admirable labor del autor, Manuel Chaves Nogales, transfiriéndose tan por entero en la personalidad de su biografiado y no desvirtuándola con interpretaciones propias. Ello nos permite recibir sin estorbos ni mediatizaciones periodistiqueras la figura del protagonista.

Incapaz de aceptar su ancianidad, como Ernest Hemingway, y en un final muy paralelo al del gran escritor norteamericano, Juan Belmonte se quitó la vida en un oscurecer de 1962 y en su finca «Gómez Cardeña», entre Sevilla y Jerez, a los setenta años. Josefina Carabias, autora del vívido epílogo del libro, contradice, al tratar de disimular ese final con una destreza desdichadamente suficiente, la fuerza capital de todo el volumen: la brutal sinceridad que, para lo grande como para lo mediocre, es su mejor prenda. No nos explicamos por qué lo hizo así, ni estamos de acuerdo con que lo haya hecho.

Señalaremos, en fin, que para el lector hispánico, las andanzas hispanoamericanas de Belmonte en el primer cuarto de siglo por tierras de México, donde no llegó a triunfar en plenitud; de Venezuela, origen del brioso capítulo centrado en los predios del presidente Gómez; de Cuba, con sus insólitos tipos habaneros y españoles; de Panamá, escenario de la impresionante muerte del caballo *Pabilo;* de la Argentina, el Ecuador o el Perú, que le deparó esposa, subrayan el interés

de este indudable «libro de aventuras»: el vasto fenómeno de la hispanidad, sus múltiples implicaciones, problemas e interdependencias, no dejaron de ser percibidos ni amados por este singular personaje.

☆

Tres textos sobre folklore musical español, tres sobre poesía, el muy renombrado y difundido *Teoría y juego del duende,* y unas páginas, hasta hace poco inéditas, dedicadas a la pintora María Blanchard, componen este volumen de Federico García Lorca (2); se trata, en la mayoría de los casos, de conferencias, si bien algunos de estos escritos están más cerca del ensayo. Búsquese en todos ellos el gran talento verbal del poeta granadino, su mundo lírico personal, y nadie quedará descontento. En efecto, y en cuanto a la belleza y a la brillantez poéticas de estos trabajos, muy poco o nada se puede objetar; en cambio, y desde el punto de vista del rigor, sólo un par de ellos, «La imagen poética de Góngora» y «Las nanas infantiles» no presentan fisura alguna.

Sus escritos sobre cante jondo, abundantes en intuiciones estupendas, en un amor evidente y en ciertas orientaciones técnicas apresuradamente tomadas de las de Falla, no nos descubren en Federico a lo que hoy se dice un flamencólogo y tampoco a un aficionado de los llamados «cabales»: las siguiriyas transcritas como tales en las páginas 26 y 27, no son ni pueden ser siguiriyas, y la de la página 29 exhibe una incorrecta disposición de sus versos, a la que, en el último, se suma la sustitución del «amarres» por un «ates» que perturba y estropea el final; la «música de los moros de Granada» no está vertida en canciones; tampoco «es insólito en nuestro cancionero» —y mucho menos en el flamenco— que un personaje diga en la copla su nombre y apellido; repetidas veces se nombra al antiguo intérprete gitano Curro *Pabla* como Curro *Pablos;* la relación final en homenaje a los *cantaores,* «merced a los cuales se debe que el cante jondo haya llegado hasta nuestros días», está dada completamente a voleo y carece de pies y cabeza... Sin duda, y aunque adoró el flamenco, hizo mucho por él y lo entendió con excepcional sensibilidad por lo que toca a su misterio y a sus claves emotivas —tan bien dadas en su *Poema del cante jondo*—, Federico García Lorca no estaba muy familiarizado con sus géneros, figuras y estilos. Conviene precisarlo así, dado el mito reinante del caudal de sus conocimientos flamencos y en beneficio mismo del valor intuitivo y poético de sus trabajos sobre el cante,

---

(2) Federico García Lorca: *Prosa.* Alianza Editorial, vol. 219 de «El libro de bolsillo». Madrid, 1969.

ese valor que sí puede hallarse en ellos a manos llenas, aparte válidos atisbos y aciertos sueltos en el plano estrictamente teórico-histórico. Por ejemplo, se refiere a la siguiriya y a su «melodía ondulante e inacabable en sentido distinto de Bach. La melodía infinita de Bach —escribe Federico— es redonda, la frase podría repetirse eternamente en un sentido circular; pero la melodía de la siguiriya se pierde en el sentido horizontal, se nos escapa de las manos y la vemos alejarse hacia un punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma no logra desembarcar». Al margen de su alta belleza literaria, está clara la solvencia musicológica del pasaje citado, como de tantos otros. Pero tampoco escasean en estos escritos lorquianos sobre cante, incertidumbres, lagunas y errores de referencia y aun de concepto. Por el contrario, es evidente la solidez que, como tal estudio folklórico, arroja el texto sobre «las nanas infantiles» de España, terreno en el que García Lorca sí se movía con firmeza, al igual que en otros del cancionero español no flamenco; recuérdense sus piezas populares transcritas para piano.

Llena asimismo de penetración y excelente documentación, la conferencia sobre Góngora es una pieza magistral vista tanto desde el ángulo crítico como del de la hermosura con que está expuesta. Dan cuenta del volumen unas sabrosas acotaciones a los poemas del *Romancero gitano,* la deslumbrante pirotecnia del ensayo sobre el duende —no falto, entre su barroco y jugoso esplendor, de observaciones muy atinadas y a nivel profundo—, la afectiva «Elegía a María Blanchard» y la mutilada conferencia «Imaginación, inspiración, evasión». En ella, y en los dos textos iniciales, los comentarios y fragmentos de reseñas periodísticas pudieron ser más claramente anotados y situados, así como evitada la repetición de pasajes enteros.—FERNANDO QUIÑONES *(María Auxiliadora, 5. MADRID).*

CARLOS SOLÓRZANO: *Los falsos demonios.* México, Ed. Muñoz.

Esta primera novela muestra no solamente lo ya conseguido, sino lo que todavía promete el talento de Carlos Solórzano, ampliamente conocido como exponente de temas existenciales por su obra teatral *Los fantoches.* Ahora, en *Los falsos demonios,* Solórzano retorna —como Camus y Cela— a la confesión introspectiva, venciendo de ese modo toda rigidez de orden filosófico. Un cobarde, prematuramente llegado al término de su existencia, que repasa su vida en una larga carta

dirigida a su hijo y anota acontecimientos del hospital donde espera el desenlace, es el ejemplo que contemplamos de la «dependencia humana». Por una parte, el personaje nos habla de conciencia sin fortaleza, de intentos infructuosos por escapar de la carga del establecimiento de la justicia, de incesante derrota del cuerpo y de la mente y de inevitable desolación. Por otra, vemos cómo la necesidad de redención le lleva a aprovecharse de una última oportunidad para dar significado al sufrimiento, del mismo modo que decide, tras una larga vacilación, estrechar la mano de su vecino de cama.

Solórzano logra hacernos sentir hostilidad hacia su narrador por su torpeza y dependencia, pero, gradualmente, debemos aceptar también su carácter como un hecho establecido. Las primeras etapas de su formación psíquica y las consecuencias ulteriores están trazadas magistralmente. Entre otras cosas, Solórzano usa, y usa bien, muchas nociones freudianas, legítimo conocimiento al alcance del artista. La vida sexual y la familiar están ligadas temáticamente con el problema capital de la «dependencia humana», y el libro presenta abundante información factual, con notable economía de recursos, sobre el continuo «estar atrapado» dentro del ciclo vital de las especies. En última instancia, toda autoridad —ya sea la del padre, el cónyuge, el presidente o Dios— es a la vez odiada y amada, rechazada y buscada por el tipo de cobarde creado por Solórzano.

La enajenación del narrador-protagonista constituye, paradójicamente, su única identidad, a través de su constante nostalgia por aquello de que ha sido privado: familia y patria. En una significativa inversión de la creencia *rousseauniana* en la libertad original del hombre dentro de la naturaleza (p. 207), afirma que nadie es responsable por el envilecimiento del hombre bajo tiranías de cualquier especie y se ase tenazmente al recuerdo de su Guatemala natal, aunque sea un estado policíaco, muy parecido a un retablo de marionetas de carne y hueso, sobre el cual ningún poder superior rige verdaderamente. El antihéroe de Solórzano ve que las masas, en tanto cobardes, son víctimas inocentes y al mismo tiempo responsables de la organización del poder. La validez de la novela descansa en el reconocimiento de una coexistente, complementaria realidad de lucha. El mismo narrador-protagonista admite la autenticidad absoluta de la acción heroica cuando contrasta la nobleza de la hija del magistrado (que se sacrifica sin hacer ningún juicio de valoración moral) con el envilecimiento de su propio hijo, unido a la casta militar para obtener poder dentro de la tiranía. Su definición de dos caminos, resignación o rebelión, evita la formulación de un programa. Lo más importante aquí es la rigurosa

descripción de la profunda vergüenza del hombre, surgida de sus realísimas debilidades.

Así, a pesar de su incisiva denuncia de la realidad totalitaria en la cual millones están obligados a vivir hoy, la novela no pertenece al campo del «compromiso». El aspecto fundamental es, más bien, duda —duda como instrumento— para el examen del verdadero estado de las cosas. Nos enfrentamos a un aspecto de la naturaleza del hombre como hecho absoluto, algo que no debe ser aprehendido o evitado por medio de un esperanzado filosofar. Solórzano, en este sentido, se acerca más a artistas como Kafka, quienes «aceptan» —no sin matices de humor sombrío— que el simbolismo de la enajenación y la tiranía es una *verdad absoluta*. El protagonista «peca» una y otra vez porque su «culpa» está implícita en su «esencia» de escapista. No tiene adonde volverse si la libertad determina el exilio, mientras la seguridad equivale a la esclavitud. El libro relaciona el terror, como base del estado totalitario, con el apocamiento y atracción por la muerte del exiliado, desesperado por regresar a la patria. Finalmente, tiene lugar la aceptación kafkiana por parte del exiliado-víctima, de la «virtud» inherente a su condición. *Los falsos demonios* es un libro rico y delicado sobre los pobres de espíritu. Sin duda, la extraña belleza de muchos pasajes (v. g., evocaciones del cielo y las montañas de su patria) deriva de la búsqueda de integridad artística emprendida por Solórzano, más bien que de respuestas impresionantes. Tan obsesiva es su visión de momentos y ambientes como cosas absolutas, que el mundo de esta novela comienza a asumir las misteriosas cualidades de una metáfora.

La consumada simplicidad del lenguaje empleado, responde, desde luego, a la herencia de la Ilustración. Pero, además, proyecta una lucidez con la cual el artista exorciza y domina los espectros creados por el terror humano, tan profundamente arraigado. De aquí el título ambiguo del libro, basado en la afirmación del vecino de cama del protagonista, de que la mente puede hacer desvanecer todas las amenazas (p. 210). Hace mucho tiempo, Goethe, en su *Werther,* examinó una profunda enfermedad del espíritu mediante un procedimiento similar. Pero el dominio artístico sobre estas fuerzas oscuras, revela una preocupación por su potencialidad y no la negación de su realidad. *Los falsos demonios* posee la tensión de esa lucha contra la desesperación.—GERALD GILLESPIE *(State University of New York. Binghamton, USA)*. (Traducción de Julio Matas.)

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

L. A. Costa Pinto: *Desarrollo económico y transición social.* Biblioteca de Política y Sociología, Revista de Occidente, Madrid, 1969, 268 pp.

El autor de este libro, Luiz A. Costa Pinto, profesor de la Universidada Nacional del Brasil, es actualmente director del Departamento de Sociología en el Instituto de Formación e Investigación de las Naciones Unidas en Nueva York y uno de los más importantes sociólogos iberoamericanos de nuestros días, dentro de la brillante promoción brasileña de científicos sociales.

De su producción, el público español no conocía hasta ahora sino los dos libros editados en Argentina: *La sociología del cambio y el cambio de la sociología* y *Estructura de clases y cambio social.* En ellos queda clara la imagen de un sociólogo cuyo quehacer científico aparece impulsado por el compromiso real que le vincula con su sociedad, sometida al proceso de cambio que implica su industrialización. El propio Costa Pinto explicitará el sentido de su trabajo como «participación crítica en el proceso de la transformación» en tanto dicha actividad se presenta como la vocación específica de los intelectuales dentro de ese mundo, tan dramáticamente sacudido por los problemas que plantea la superación del estancamiento economicosocial. De ahí la sistemática preocupación de nuestro autor por los problemas concretos y generales del desarrollo —la base explosiva que empuja la dinámica revolucionaria de Iberoamérica y de todo el Tercer Mundo—. Esa conciencia científicocrítica con que se asume la propia situación social resulta incompatible con el academicismo tópico que tiende a estancar el desenvolvimiento teórico de la sociología. Toda la obra de Costa Pinto implica un conseguido esfuerzo por desbordar los modelos estáticos de la ortodoxia sociológica occidental recuperando la tradición crítica al servicio de la racionalización científica del proceso del cambio social: se trata de contribuir científicamente a la posibilitación de un auténtico «desarrollo», estableciendo las alternativas de una progresiva intervención intencional capaz de impulsar ese despliegue colectivo en el sentido de una transformación real de la estructura social más allá de las exigencias de un simple crecimiento económico. Al cabo, la propia concepción del «desarrollo» se presenta históricamente como un paso hacia una progresiva liberación humana frente a la historia. Para Costa Pinto —amigo personal de Wright Mills— la sociología es también, ante todo, una promesa de libertad individual y colectiva que disuelve el viejo mito del destino como fatalidad histórica.

Desarrollo económico y transición social constituye un alto exponente de esa crítica vocación sociológica. Muchos de los tópicos y clisés, acuñados en torno a esos temas por la sociología académica, se disuelven desde el rigor analítico del autor. En su lugar se establece paulatinamente un claro enfoque teórico susceptible de convertirse en el instrumento analítico conceptual básico para la construcción de modelos explicativos capaces de iluminar los procesos de transición en el marco general de la teoría del cambio social.

Algunos aspectos de la obra, como los que estudian las relaciones entre transición y alineación, y el papel de los factores educativos en los procesos de transmisión, son realmente modélicos.

La educación, como proceso sociológico global, representa la máxima institucionalización del proceso de socialización, mediante el cual la sociedad integra a nuevos individuos en sus cuadros e introyecta sus valores en la estructura de la personalidad individual. En este sentido, la educación parece haber sido siempre mucho más un factor de consolidación que de transformación social. De ahí que promover la educación para una sociedad en transición acelerada y profunda, como medio e instrumento de la propia transición, significa tomar con carácter previo una decisión fundamental y explícita: se educa para el cambio, como parte y factor de este cambio. No se educa sólo para que los individuos desempeñen mejor, a la luz de los mismos viejos criterios, esos mismos y antiguos papeles, sino sobre todo para que desempeñen nuevos papeles y nuevas funciones en una sociedad que se renueva, convirtiendo a los individuos en factores conscientes de la renovación de su sociedad. En todos los tiempos y lugares —en Estados Unidos, Francia, Alemania y Japón, en el siglo pasado, así como en la Unión Soviética, en México o en Turquía en este siglo— las grandes campañas de educación moldearon un nuevo hombre y fueron pensadas y promovidas como partes indisociables de un proceso más general y profundo de reestructuración social. Parece indudable que, en las sociedades que hoy están viviendo transformaciones de envergadura equivalente, esta condición tiene igualmente importancia esencial. Y esto resulta, antes que nada, del hecho de ser la educación esencialmente transición. Por lo menos transición de un estado anterior donde los modos tradicionales de ganarse la vida, pensar la vida y vivir la vida son los únicos posibles, hasta otro donde las alternativas se multiplican al mismo tiempo que las posibilidades de experimentarlas. Si se crean estas expectativas y no se abren también perspectivas para satisfacerlas, la educación se transforma, por lo menos, en frustración.

Como parte indisociable de una política general de desarrollo es-

tructural, la política educativa de las sociedades en transición, para sei objetivamente formulada y dirigida, exige, según ya dijimos, ciertas opciones básicas y preliminares e impone una escala de prioridades, referentes a la cantidad y calidad de educación deseable, y, más que esto, posible en una sociedad en transición. El equilibrio valiente y racional entre estas decisiones y prioridades, muchas de ellas mutuamente excluyentes, es el problema más grave y complejo de la política educativa de una sociedad en transición.

El libro de Costa Pinto concluye con un extraordinario punto final que es no sólo una toma de conciencia, sino la base de todo un sistema programador:

> Decía Hegel —escribe Costa Pinto—, y con razón, que la inteligencia humana no puede cambiar el pasado sino sólo interpretarlo; pero puede y debe amasar el futuro introduciendo en el proceso histórico la máxima racionalidad. En materia de política exterior esto es tanto más urgente y necesario cuanto que se sabe que en este terreno, y repetimos el tópico, los errores y omisiones de un día se tienen que corregir en generaciones.
>
> A nuestro entender, sin perjuicio de reconocer la extremada complejidad de estos problemas, existen hoy dos coordenadas tan visiblemente convergentes operando en este campo, que en cierto modo simplifican las decisiones acertadas, ya que, en realidad, en el mundo en transición, pocas veces a lo largo de la historia se han identificado tan perfectamente la exigencia del interés nacional con los imperativos de la dignidad de la nación.

En conjunto, *Desarrollo económico y transición social* es una de las obras más importantes y que mejor ilustran esta época tensa y difícil en la que vivimos, de profundas transformaciones y encontradas dificultades, en la que cada vez es más necesario que se produzcan estudios como éste, claros, diáfanos y sinceros, que vengan a plantear los temas en los que todos estamos en una u otra forma comprometidos.—R. CH.

RICHARD R. FAGEN: *The transformation of political culture in Cuba.* Stanford University Press, California, 1969, 271 pp.

La experiencia política cubana, examinada con el frío desapasionamiento de los científicos o con la entusiasta actitud de sus partidarios y simpatizantes, ofrece en sus diversos aspectos una serie de perfiles de gran importancia, en cuanto marca la lucha de un grupo político, no sólo frente a las contradicciones que surgen del pasado, sino también ante las urgencias del presente.

De todos los aspectos que pueden analizarse en este sistema, el más importante es sin duda alguna el que vincula las actividades del proselitismo político con los aspectos básicos de la promoción social y cultural, dimensiones éstas en las que los cubanos han acuñado una serie de experiencias interesantes.

Richard Fagen analiza en su obra la lucha contra el analfabetismo, la acción cultural de los llamados Comités de Defensa de la Revolución, las escuelas de instrucción revolucionaria y las escuelas básicas de instrucción revolucionaria, proporcionando datos estadísticos, analizando los planes de estudio y los diversos medios de promoción cultural como elementos básicos de una definición y ordenación práctica de una nueva cultura. La obra tiene interés no sólo para el que se preocupa por los problemas de la experiencia socialista en Iberoamérica, sino también para todo aquel que intente acercarse desde cualquier perspectiva y en cualquier coordenada a la problemática general de la promoción social.

Los cubanos están realizando, entre otra serie de esfuerzos, la búsqueda de un cuadro de valores culturales que apoyen e interpreten y sustenten su personal visión del futuro político. En este orden no sólo están alumbrando una nueva visión y una versión nueva de la cultura, sino que paralelamente están buscando hacer de esta cultura un instrumento accesible a las masas, fácilmente comprensibles por ellas, y que constituya un refuerzo básico de todo un plan de formación y de promoción política y social.

En las tres dimensiones que ocupa la promoción social, en cuanto promoción profesional, promoción politicosocial y sindical y promoción cultural, los cubanos están reuniendo experiencias de gran originalidad, sobre todo en cuanto actúan determinados por unos índices muy bajos en cuanto los niveles generales de alfabetización y cultura popular con que encontraron su país al iniciar su experiencia revolucionaria, e igualmente en cuanto se encuentran con una gran carencia de medios.

Fagen analiza en su libro todas estas causas, las documenta con absoluta imparcialidad, descubre sus aciertos y defectos y muestra en la perspectiva la experiencia, como una de las páginas más interesantes de la historia de las soluciones dadas al problema de la promoción social.—RAÚL CHÁVARRI *(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

Ana María Moix: *Baladas del Dulce Jim.* Colección «El Bardo», Barcelona, 1969.

Dar demasiada relevancia a la cuestión de los géneros literarios a la hora de enjuiciar un texto, puede conllevar la gran desventaja de que perdamos de vista la principal función del crítico enfrentado a la obra de sus contemporáneos: dar razón de ella, facilitar el acceso al lector. En este momento histórico en que la crítica y la teoría del lenguaje tienden a replantearse sobre nuevas bases, la aproximación a las obras últimas debe hacerse con consciente humildad. Sin perder de vista las nociones utilizadas en crítica como piedras de toque para el enjuiciamiento de una obra literaria, parece lícito prescindir de ellas en una primera aproximación, que quedará así reservada para un problema de simple asentimiento. Posiblemente, en los momentos de efervescencia creadora de una literatura sea conveniente poner el carro del asentimiento delante de los caballos, y en cuestión de esquemas del pensamiento crítico en el caso de que no sean capaces de dar razón de un asentimiento considerado como válido. Es evidente que con ello se abre una puerta a la aventura (y quizá al aventurerismo), pero todos los nominalismos son fecundos.

Baladas del Dulce Jim ha de plantear a los críticos bienpensantes agudas crisis de conciencia: su naturaleza no es de las que se clasifican a primera vista. Se encuentran en el libro, desde luego, los recursos convencionales de la poesía: conjunción de metro y rima junto a la característica disposición tipográfica:

Dulce Jim vendrá mañana
y nos trae la ilusión.
Un amor tiene cualquiera
pero Dulce Jim, no (p. 13).

o,

Es Dulce Jim un alma en pena,
mi gran amor,
es un farsante,
un caminante,
un peripuesto hablador,
un traficante de corazones,
un triste amante de Nancy Flor (p. 14).

Pero poesía no es sólo eso. Dulce Jim se divierte en ir preguntándonos, a cada línea del libro, *¿Qué es poesía?*, porque sabe que no tendremos más remedio que decirle: *A pesar de la preceptiva Poesía eres tú.* Las *Baladas* recurren a cierto tipo de artificios perfectamente avalados por la historia del género:

1. Ritmación de la frase

Un hombre triste, su barco. / Alegre, ese fue Jim. / Dulce conmigo, mas no risueño; qué corazón. / Jim en el parque y sin sombrero. / Ay Dios, qué miedo, si es un matón. / Ay Dios, qué pena, si un día parte como llegó. Los períodos encerrados entre barras tienen 8-8-15-10-10-15 sílabas. Pueden encontrarse otros ejemplos en el libro de esquemas seudoestróficos similares, aunque el procedimiento no obedezca a reglas fijas: en este caso, una estructura rítmica construida a modo de terceto en que los dos primeros períodos tienen un número par e idéntico de sílabas, y van seguidos por uno cuyo número es impar; fuera de este paralelismo, la coincidencia en el número de sílabas de los períodos homólogos, que en este ejemplo se da en los de 15 sílabas, es pura coincidencia.

2. Empleo de la aliteración

Un hombre triste, su barco. Alegre, ese fue Jim. Dulce conmigo, mas no risu*eño;* qué corazON. Jim en el parque y sin sombr*ero.* Ay DiOS qué mi*edo* si es un matON. Ay DiOS qué pena, si un día parte como llegO.

Tiene los ojOS rojOS y on the sea mira como un traidOR. ¿Serás payaso?, dije, y sobre el césped se revolcO. Y eso que no soy niña que con desconocidos antes hablara yO. Etcétera.

3. Ruptura del sistema aliterativo

Por ejemplo, en la página 13, tras las dos series basadas en la repetición de los sonidos e-o y o-o, respectivamente, y el precedente de la rima en asonante de *ilusión* y *no* (Dulce Jim vendrá mañana / y nos trae una ilusión. / Un amor tiene cualquiera, / pero Dulce Jim, no), escribe:

Un amor tiene cualquiera,
mas Dulce Jim, jamás,

valorando, además, la ruptura con la sorpresa de la rima interna en a-a; o en la página 15, cuando en medio de una serie basada en el sonido o-o (revolución, Brown, envolvió, llevó, salteador, etc.) se introduce inmediatamente antes de un punto y aparte, lugar cuyos homólogos solían, por lo significativos, reservarse a los sonidos definidores de la

serie, la palabra «veré» (*mañana ya os veré*. En este caso de ruptura volvemos a encontrar una nueva aliteración adventicia en el punto de ruptura).

La métrica es extraordinariamente ágil: predominio aplastante de los versos de 8, 9, 10 sílabas (por este orden, con gran preponderancia de los primeros, 21 frente a 10 y 9, respectivamente). El espectro métrico llega desde 5 a 17 sílabas. La mezcla de versos pares con impares en una misma estrofa y la rima en palabra aguda confieren a los fragmentos versificados una gran vivacidad.

De la página 18 a la 46 desaparecen los tres procedimientos poéticos a que me he referido más arriba. El texto prolonga el clima creado en las primeras páginas: las *Baladas* son, en realidad, una película muda. Como en ellas, el tono descriptivo da pie a un repertorio de virtuosismos de estilo pretextando una inexistente narración. Nada significa el uso de determinadas personas o tiempos gramaticales: el narrador es tan ficticio en este caso como sus personajes. A lo sumo se adivina que el Dulce Jim que se nos propone es un ser desgraciado que no acaba de merecer su suerte. La autora no nos deja encariñarnos con él y lo omite a partir de la página 17. De ahí en adelante asistimos a un largo monólogo, delirante y onírico; pero no espere el lector recibir una educación sentimental: en toda película muda es una pianola la que solemniza las simpatías y odios del espectador: *Para Elisa* en los duetos amorosos, un torrente de corcheas y semifusas en las escenas de enredo y la consabida fuga, cuando las fugas en aeroplano. En la página 17 de las *Baladas*, A. M. M., que lleva siempre su retaco, se ha decidido a impedirnos cualquier tipo de emotividad convencional: ha disparado contra el pianista.

Con las *Baladas del Dulce Jim* postula Ana María Moix la inoperancia de los géneros literarios en tanto que sistemas cerrados: censurar el libro por no considerarlo incluido en alguno de ellos, con exclusión de los demás, se considerará acto dotado de la especial malicia que confiere la ignorancia culpable.—GUILLERMO CARNERO *(Rocafor, 198, sobreático. BARCELONA).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

CARLOS VARO: *Génesis y evolución del «Quijote»*. Ediciones Alcalá, Madrid.

El *Quijote* no envejece nunca, y siempre entretiene y divierte. Sería aventuradísimo sentenciar en asunto del que han tratado los más pers-

picaces pensadores del mundo; pero a mí me parecen estos dos (amenidad y juventud) como pilares y fundamentos en que ha de sustentarse todo comentario sobre esta cumbre de la literatura universal. Y me confirma en ello el mismo juicio de Cervantes:

Yo he dado en el Quijote *pasatiempo*
al pecho melancólico y mohíno
en cualquiera ocasión, en cualquier tiempo.

Otra cosa es que las mismas alas del genio remontasen a Cervantes, y en este pasatiempo entretejiera sutilísimos conceptos, se adentrase en misterios psicológicos, describiese como en alegoría el carácter y la índole de toda una raza, forjase un estilo admirable en su llaneza y simbolizase con maravillosa poesía el ideal que nos empuja hacia lo sublime, arrojado y temerario a pesar de los desengaños y derrotas de la vida.

Por eso, cualquier estudio sobre Cervantes y el *Quijote* hecho con talento despierta siempre nuestra atención. El extenso libro (600 pp.) que el profesor Carlos Varo dedica a la *Génesis y evolución del «Quijote»*, al mismo tiempo que recoge y sopesa innumerables opiniones de los más ilustres comentadores de Cervantes, nos da también una visión personal sobre la génesis y evolución, el punto de arranque y el desarrollo de la idea concebida por Cervantes. Lo que ya desde los primeros capítulos está en germen y es como la primera vena delgada donde nace un gran río, va poco a poco acrecentándose y fluyendo hacia su majestuoso fin con las mismas aguas, pero con mayor plenitud, transparencia y sonoro caudal.

Entre los muchos problemas que dilucida Varo con equilibrio y madurez consumada, escogeremos sólo alguno como muestra, aunque de los más señalados. ¿Fue Cervantes un resentido, amargo censor y burlador de instituciones y creencias aceptadas y veneradas en su época? Así lo han pensado algunos, fundándose en los fracasos y miserias de su vida infeliz, que a cualquier hombre vulgar hubiesen convertido en un insoportable cascarrabias. Así lo deducen críticos de innegable talento, al ver caído por tierra, apaleado y vencido tantas veces al nobilísimo Hidalgo, como si Cervantes mismo lo derribase adrede —en desahogo de su interior envidia y amargura— o se complaciese al menos en sus derrotas. Carlos Varo deja la interrogación pendiente hasta el último capítulo de su obra, en que un perspicaz análisis del *Quijote* descubre la verdadera solución. La lectura del *Quijote* no deja impresión amarga, sino serena y pacífica. «En el *Quijote* —dice Varo— se comprende definitivamente que, pese a todas las

desgracias, la vida es hermosa, el hombre es bueno, y, por tanto, vale la pena cualquier sacrificio por él.» Aun de los seres más viles y degradados, como Maritornes, sabe arrancar Cervantes vivos destellos de humanidad y simpatía; como Velázquez de los enanos y bufones de la Corte, de los locos y borrachos. Esta pintura amable y placentera de la vida, no pudo salir de un pecho roído por el resentimiento, sino de un alma grande que de sus propias desventuras sacó el equilibrio interior, la comprensión y el amor hacia sus semejantes.

Leída la obra de Carlos Varo sobre la *Génesis y evolución del «Quijote»*, estimamos todavía más este tesoro doméstico de España, cuya inspiración espontánea (no por amor propio nacional, sino por fría y meditada persuasión) con razón ponía Juan Valera por encima de Dante, Shakespeare y Goethe. La obra de Cervantes, como por otro estilo la de Santa Teresa de Jesús, rebasa los límites de su nación y de su época y es gloria de la humanidad entera. A su genio se añade la salud espiritual y el sosiego que debe acompañar a la obra de arte perfecta y que el mismo Cervantes retrató en el baile de la Gitanilla:

Cuando Preciosa el panderete toca
y hiere el dulce son los aires vanos
perlas son que derrama con las manos,
flores son que despide de la boca.

Suspensa el alma y la cordura loca
queda a los dulces actos sobrehumanos,
que de limpios, de honestos y de sanos,
su fama al cielo levantado toca.

El libro de Carlos Varo sobre Cervantes y el *Quijote* nos ayuda a penetrar aún más en esta purísima emoción estética que se desprende de las escenas de la fábula inmortal en que Cervantes, como la Gitanilla en su danza, derrama perlas de peregrina belleza en sus pensamientos y flores de alegría benévola y risueña en los más áridos parajes de la desventura humana. Y todo ello de tan fácil comprensión y transparencia, o acaso mayor, para el hombre moderno, que para los que fueron sus contemporáneos: «En cualquier ocasión, en cualquier tiempo.» Pues por muy profunda que sea nuestra meditación sobre esta obra singular, nos ayudará el libro de Carlos Varo para hallar la sorpresa y el misterio de nuevas maravillas y bellezas: «Y aún más grandezas de su ser sospecha», como dice el verso final en el soneto de la Gitanilla.—J. DE E.

FRANCISCO GRANIZO RIBADENEIRA: *Nada más el verbo*. Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1969.

El autor de este libro de poesía ha conocido en su carrera política diversos azares prósperos o adversos. Ha representado a su nación ante el Consejo de la Organización de los Estados Americanos y ante el Consejo Interamericano Económico y Social y ha sido vicepresidente de este Consejo (1960-61). Fue encargado de Negocios del Ecuador en Caracas y en Santiago de Chile. Dirigió asimismo el Departamento Diplomático y Político de la Cancillería ecuatoriana, y en todos estos cargos el brillo del éxito, la inteligencia y prudente tino acompañaron su gestión.

Tuvo también sus años de persecución política durante la dictadura militar y estuvo encarcelado desde 1963 a 1965. En la cárcel escribió este libro que ahora nos ocupa, como San Juan de la Cruz compuso su *Cántico espiritual* en la prisión de los calzados en Toledo; Cervantes —según dicen— empezó el *Quijote* en la cárcel de Sevilla; y Boecio, también prisionero, diseñó su tratado *De consolatione philosophia*. Los muros, con frecuencia inicuos, que aprisionaban rigurosamente, no eran bastantes a sujetar el brío del espíritu y a veces dieron alas al ingenio encarcelado.

La poesía, teñida de metafísica de *Nada más el verbo* se concibió asimismo en forzado encierro; y, sin embargo, apenas una difusa y sutil melancolía deja traslucir la desventurada situación. Desde su triste celda el poeta habla de rosas, luna, viento y todos esos seres en que se cifra la vida y la belleza; la errabunda luz de la noche o el ímpetu del aire, para el cual son inútiles vallas y barreras. También habla de: «Esta prisión que me desencadena a todo el río de la piel difunta.» Pero la prisión suelta y desembaraza una corriente que arrastra la sobrehaz caediza del cuerpo, para mostrar mejor la pura imagen de su idea: *Nada más el verbo*.

La presente colección de poesías comprende en realidad siete partes diferentes, cada una de las cuales mantiene cierta independencia, dentro del mismo estilo y de una cierta unidad general. Se titulan así: 1) «El verbo delirante»; 2) «Los crepúsculos de Otón»; 3) «Libro mínimo de luna y viento»; 4) «La canción de Lilí»; 5) «Veinte instantes de la rosa»; 6) «Nada más el verbo»; 7) «Canto al hombre de América».

Granizo Ribadeneira es poeta lírico aun en los temas que parece requerían un tono más épico, tales como el «Canto al hombre de América». En este canto al menos se muestra amargo en extremo, y su visión es sombría en asunto donde podrían hallarse aspectos radiantes. En la realidad del hombre americano habrá facetas, sociales sobre

todo, que depriman el ánimo. Pero ¿va a ser todo odio encendido «como alfiler de brujería» y «silencio y odio prendidos» o «turbios animales» que predican el silencio y bendicen la muerte con zarpas de amatista? No lo creemos así, sino tenemos firme esperanza en los esfuerzos de tanta gente de buena voluntad y —con todos sus defectos— en los adalides del cristianismo, lleven o no en sus manos anillos y amatistas simbólicos de su jerarquía. Los versos finales los consideramos como un «delirante verbo» exhalado al través de las enloquecedoras rejas de su prisión.

Por lo demás, la poesía de Francisco Granizo unas veces se ciñe a la exacta rima y otras se dilata en el verso libre y suelto. Es elegante y castizo en su lenguaje y demuestra singular preferencia por las metáforas tomadas de la naturaleza. Aunque —como hemos dicho— tiene pasajeros momentos de desesperanza oscura y cierta melancolía difusa, nos parece que el poeta contemplador de los «Veinte instantes de la rosa», se hace violencia a sí mismo para adentrarse en tenebrosas regiones y que su natural ambiente debiera ser la luz. Sus versos son como la rosa que describe: «Mariposa de espanto, rosa —estrella— fugada de mi vista y de mi oído...» Espantada y aturdida tal vez por el repentino agravio contra la libertad de sus alas, la mariposa de la inspiración en este poeta tiende siempre a remontar el vuelo:

Nada de aliento y nada de su herida
detiénela, aterrada, la hermosura,
ni en la piedra de sueño y de pavura,
tropezando, la esencia acometida.

JAIME DE ECHÁNOVE *(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

CONVOCATORIA DEL VIII PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1970

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca por octava vez el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1970, con arreglo a las siguientes

BASES:

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español.

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos.

3.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

4.ª Los trabajos se presentarán por duplicado (en dos ejemplares separados, con las hojas de cada uno unidas y correlativamente numeradas), mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados, no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

5.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema, y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio y «curriculum vitae».

6.ª Los trabajos, mencionando en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1970 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al Jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria). Madrid-3. ESPAÑA.

7.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas Bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1970.

8.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de cincuenta mil pesetas.

9.ª El Jurado será nombrado por el Ilmo. Director del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid.

10.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1971, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.

11.ª El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cien ejemplares.

12.ª El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

13.ª El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

14.ª El Jurado podrá proponer al señor Director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos.

15.ª De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el Jefe de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de 25 ejemplares.

16.ª No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 30 de septiembre de 1971, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el Jefe del Registro General del Instituto a su destrucción.

17.ª Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas Bases y el fallo del Jurado.

Madrid, abril 1970

ANTERIORES PREMIOS DE POESIA «LEOPOLDO PANERO»

1963: Fernando Quiñones, por su libro *En vida.*

1964: Declarado desierto.

1965: José Luis Prado Noguera, por su libro *La carta.*

1966: Rafael Guillén, por su libro *Tercer gesto.*

1967: Aquilino Duque Gimeno, por su libro *De palabra en palabra.*

1968: Fernando Gutiérrez, por su libro *Las puertas del tiempo.*

1969: Antonio Fernández Spencer, por su libro *Diario del mundo.*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA QUE REFLEJA
LA CULTURA DE NUESTRO
TIEMPO EN EL MUNDO
DE HABLA ESPAÑOLA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección	Extensión	200
Secretaría	—	298
Administración	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España...	550 pesetas.
Extranjero...	10 dólares.
Ejemplar suelto (España)...	50 pesetas.
Ejemplar suelto (extranjero)...	1 dólar.
Ejemplar suelto doble (España)...	100 pesetas.
Ejemplar suelto doble (extranjero)...	2 dólares.

MUNDO HISPANICO

Una revista en español para todos los países

DIRECTOR: JOSÉ GARCÍA NIETO

SUMARIO DEL NUMERO 267 (JUNIO 1970)

PORTADA: *Mireille Mathieu. Salón del Automóvil. Alba de América.*
El campo y los humildes, por JOSÉ MARÍA PEMÁN.
Año Internacional de la Educación, por MANUEL CALVO HERNANDO.
50 Aniversario de la Legión española, por DELFÍN-IGNACIO SALAS.
VIII Feria Internacional del Campo, por NIVIO LÓPEZ PELLÓN.
Marcelo Caetano en Madrid.
Mireille Mathieu en México.
Salón del Automóvil de Barcelona, por ROBERTO PATO.
Alba de América, por MANUEL BALLESTEROS GAIBROIS.
CJC en el teatro, por ELVIRA DAUDET.
Marta Portal y el maíz de Colombia.
El Instituto Hispánico de Nueva York.
José Figueres Ferrer, presidente de Costa Rica.
Reunión del grupo de trabajo del Seminario de América Latina y España.
Josué de Castro en Madrid.
La condición moderna de la mujer y sus derechos.
IV Asamblea de Comercio Iberoamericano y Filipino.
Objetivo hispánico.
Centenario de Amado Nervo, por E. M. DEL PALACIO.
Benavente, por MIGUEL PÉREZ FERRERO.
Jorge Gallardo, por ALFONSO PASO.
Hoy y mañana de la Hispanidad.
Heráldica, por JULIO DE ATIENZA.
Estafeta.

Precio del ejemplar: 25 pesetas

Dirección, Redacción y Administración: Avenida de los Reyes Católicos
(Instituto de Cultura Hispánica).—MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: LUIS LEGAZ Y LACAMBRA

SECRETARIO: MIGUEL ANGEL MEDINA MUÑOZ

SUMARIO DEL NUMERO 169
(ENERO-ABRIL DE 1970)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	300
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	556
Otros países	626
Número suelto España	100
Número suelto extranjero	139

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 110
(Julio-agosto 1970)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	250
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	487
Otros países	556
Número suelto España	80
Número suelto extranjero	122

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

«ARBOR»

REVISTA GENERAL DE INVESTIGACION Y CULTURA

SUMARIO DE LOS NUMEROS 295-96,

CORRESPONDIENTE A JULIO-AGOSTO DE 1970

Redacción y Administración: Serrano, 117.—MADRID-6


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO